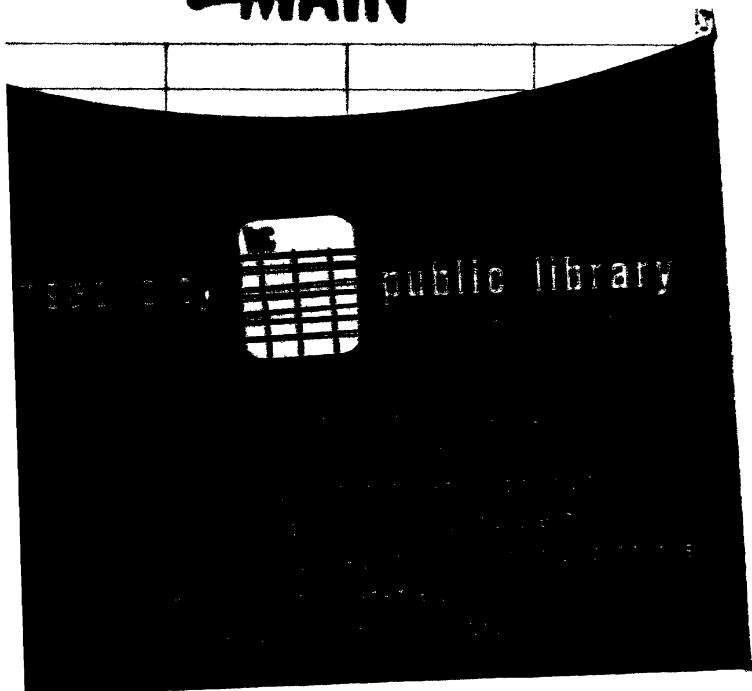




100 732

UNIVERSAL
LIBRARY

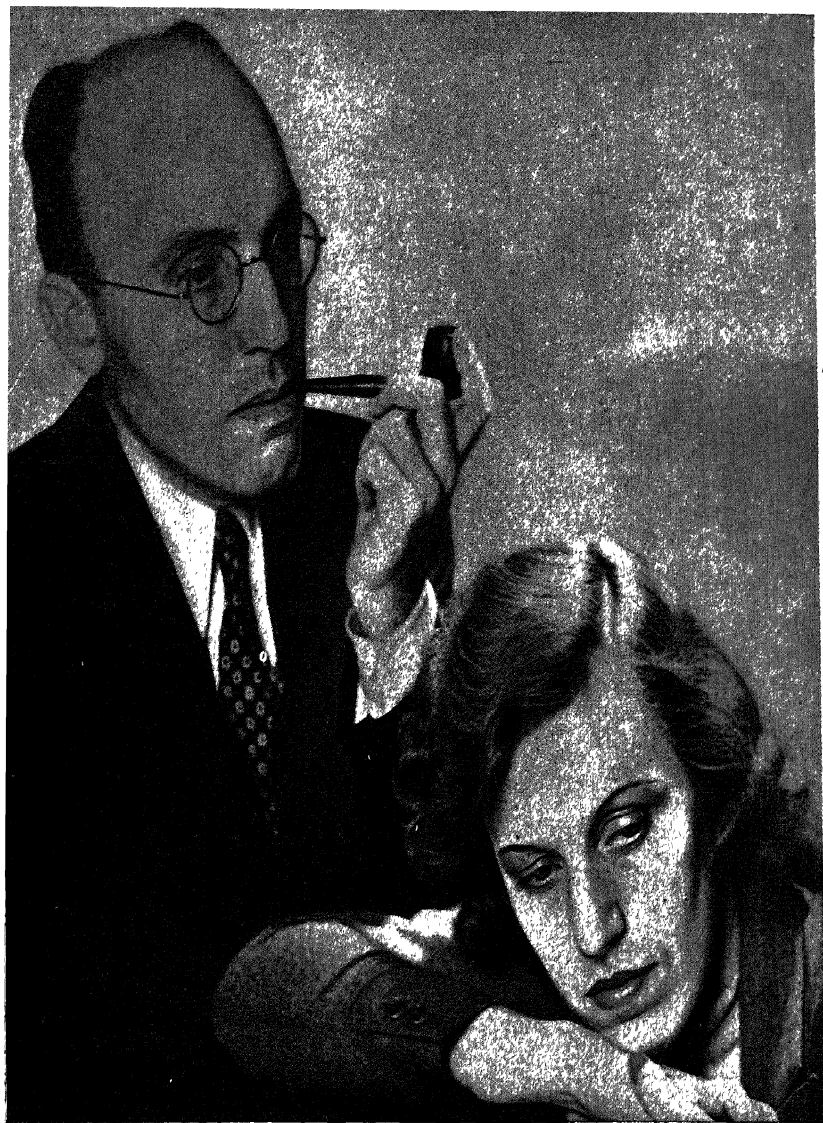
~~MAIN~~



KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4536508 6



Kurt Weill mit seiner Frau Lotte Lenya in New York im Jahre 1948

(aus dem Programmheft zur "Bürgschaft" der Städtischen Oper, Berlin)

■
HELLMUT KOTSCHENREUTHER

KURT WEILL



MAX HESSES VERLAG · BERLIN-HALENSEE · WUNSIEDEL OFR.

Das Foto „Kurt Weill mit seiner Frau Lotte Lenya in New York im Jahre 1948“, das Notenbeispiel auf Seite 69 „Erste Partiturseite der Bürgschaft“, die Zeichnung auf Seite 76 „Probe in New York 1936“ sowie die Federzeichnung „Kurt Weill“ von Dolbin wurden mit lebenswürdiger Genehmigung der Intendanz der Städtischen Oper Berlin dem Programmheft zu „Weill, Die Bürgschaft“ entnommen.

Die Reproduktion der Kunstdrucktafeln „Der Zar läßt sich photographieren“, „Die 7 Todsünden“ und des Portraits von Georg Kaiser erfolgte mit Zustimmung der Intendanz der Städtischen Bühnen Frankfurt/M.

Das Szenenbild auf Seite 90 „Lost in the stars“, Europäische Erstaufführung der Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth, entnahmen wir mit freundlicher Genehmigung dem Programmheft des genannten Theaters.

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1962 by Max Hesses Verlag, Berlin

Gesamtherstellung: Druckerei Loksz, Reinheim i. Odw.

VORWORT

Kurt Weill ist einer der bekanntesten und zugleich unbekanntesten Komponisten unseres Jahrhunderts. Jeder kennt den „Haifisch-Song“ aus der „Dreigroschenoper“; wenige wissen, woher Weill kam, was er wollte, was er erreichte: der Sensationserfolg der „Dreigroschenoper“, die im Zentrum des Weillschen Werkes steht und deren aggressive Songs bis heute zwar oft kopiert, aber nie erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind, hat den Blick auf die anderen Werke des Komponisten verstellt. Es ist eine von den Aufgaben, die sich der Autor dieses ersten Buches über Kurt Weill gestellt hat, auch die anderen Werke des Komponisten in Erinnerung zu bringen, respektive in der Erinnerung zu verankern. Denn die „Dreigroschenoper“ ist zwar gleichsam der Schlüssel zum Verständnis des Weillschen Werkes, aber Weills Schaffen sollte im Bewußtsein der Menschen keinesfalls auf dieses erste Werk des epischen Musiktheaters reduziert bleiben. Da sowohl die „Dreigroschenoper“ als auch die anderen Werke Weills aus der Zeit von 1927 bis 1933 ohne Kenntnis der Brechtschen Absichten und Texte nicht voll verstehbar sind, wurde den Texten und ihrer Interpretation der angemessene Raum gegeben.

Dieses Buch wäre nicht möglich gewesen, wenn dem Verfasser nicht Hilfe von anderer Seite zuteil geworden wäre. Für die großzügige Bereitstellung von Material und Informationen dankt der Autor vor allem dem Leiter des Berliner „Theaterwissenschaftlichen Archivs“, Herrn Dr. Robert Steinfeld, den Herren Horst Koegler/Köln, Dr. Werner Freytag/Hannover, Ernst Josef Aufricht/Berlin, der Berliner Städtischen Oper, der Amerika Gedenk-Bibliothek/Berlin, dem Amerika Haus/Berlin und dem Deutschen Musikverlag/Leipzig.

KURT WEILL

Jeder Epoche erwachsen die Komponisten, die ihr den Puls zu fühlen verstehen. Einer von ihnen war Kurt Weill. Seine Werke, vor allem die der mittleren Schaffensperiode, standen und stehen für das Lebens- und Weltgefühl einer ganzen Generation: jener Generation, die die fiebrig verwirrten, künstlerisch so ertragreichen zwanziger Jahre bewußt miterlebt hat.

Kurt Weill wurde am 2. März 1900 als jüngstes von vier Geschwistern in Dessau geboren und verlebte dort seine Jugend. Die Eltern stammten aus Baden; der Vater, Albert Weill, war ein talentierter Komponist und Kantor an der Synagoge zu Dessau. Von ihm, dessen Vorfahren seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland lebten, erbte Weill die musikalische Begabung. Sie entwickelte sich freilich in einer ganz anderen Richtung, als es der strenggläubige Vater erwartet und erhofft haben mochte. Der erste Lehrer des jungen Weill war Albert Bing in Dessau; er gab dem Schüler, was er ihm zu geben vermochte. Es war nicht genug: zu wach war die Intelligenz des jungen Musikstudenten, als daß sie sich mit der Vermittlung bloß handwerklicher Regeln hätte begnügen können. Die Beherrschung des musikalischen Rüstzeugs begriff Weill schon damals nicht als Ziel, sondern nur als Etappe eines Weges, von dem noch keiner wußte, wohin er führte. Verständlich, daß einem jungen Menschen solchen Schlasses die Vaterstadt Dessau, in der damals noch kein „Bauhaus“ Anregung gab, allmählich zu eng wurde. Es zog ihn nach Berlin, in die Stadt, in der damals die künstlerischen Entscheidungsschlachten geschlagen wurden.

Zu Beginn des Jahres 1918 nahm er, knapp achtzehnjährig, das Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin auf. Sein Kompositionslehrer war Engelbert Humperdinck; Kontrapunkt studierte er bei Friedrich E. Koch, dirigieren lernte er, ohne es darin je

zur Meisterschaft zu bringen, bei Rudolf Krasselt, dem ersten Kapellmeister des Deutschen Opernhauses. Humperdincks Einfluß auf Weill blieb gering und bekundet sich allenfalls in einigen liebenswerten Partien der Märchenpantomime „Zaubernacht“, die 1922 im „Theater am Kurfürstendamm“ von einer russischen Truppe uraufgeführt und später vom Komponisten zu der Orchestersuite „Quodlibet“ umgearbeitet wurde. Mehr Einfluß als der „Hänsel und Gretel“-Komponist Humperdinck, der noch einmal versucht hatte, etwas vom Zauber und der Weisheit des deutschen Märchens in eine weder zauberische noch weise Gegenwart herüberzuretten, gewann Krasselt auf den Komponisten; denn Krasselt brachte ihn wenigstens indirekt mit der Welt des Theaters in Verbindung, der Weills Sehnsucht seit jeher gegolten hatte.

Weills erster Aufenthalt in Berlin dauerte nicht lange. Schon 1919 kehrte der junge Musiker, die Theorie in der Praxis zu erproben, für kurze Zeit nach Dessau zurück und arbeitete dort unter Hans Knappertsbusch als Opernkorrepetitor. Danach avancierte er zum Kapellmeister in Lüdenscheid, einem westfälischen Städtchen von dreißigtausend Einwohnern, dessen Theaterehrgeiz immerhin bis zum „Fliegenden Holländer“ reichte. Weills Ehrgeiz reichte weiter. Er zielte auf eine Erneuerung des musikalischen Theaters, und diese Erneuerung sollte sowohl die Form, die Wirkungsmittel und die Thematik als auch das Publikum umfassen. Obwohl Weill später die Dessauer und Lüdenscheider Zeit als die instruktivste Periode seines Lebens bezeichnete, wußte er selber am besten, daß die Erneuerungsarbeit, die er sich vorgenommen hatte, nicht gut in der Provinz geleistet werden konnte. So kehrte er 1920 nach Berlin zurück und fand endlich den Lehrer, der ihm weiterzuhelfen vermochte: Ferruccio Busoni.

Busoni, Sohn eines italienischen Vaters und einer österreichischen Mutter, galt damals als einer der führenden Köpfe der Neuen Musik, obwohl er ein Gegner des Fortschrittes um jeden Preis war. 1922 schrieb er: „Wenn es etwas gibt, das ebenso schlimm ist als wie den Fortschritt hemmen zu wollen, so ist es dieses: ihn kopflos zu forcieren.“

Der gedankenreiche, umfassend gebildete Mann, dessen geistvoller, utopisch-spekulativer „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ 1906 den Beifall der Neuerer wie auch den Zorn der Konservativen, insbesondere Hans Pfitzners („Futuristengefahr“), auf sich gezogen hatte, war im Alter der Verkünder einer neuen Klassizität geworden. Die Ideale, die er in Werk und Wort verfocht, hießen: Transparenz der Form und des Satzbildes, Kontrolle des schweifenden Gefühls durch den ordnenden Geist. Ähnlichen Prinzipien huldigten damals die französische Komponistengruppe „Les Six“ und vor allem Stravinsky in seiner neoklassizistischen Epoche.

Überdies besaß Busoni die Fähigkeit, seine Einsichten weiterzugeben, ohne die Schüler auf seinen eigenen Stil einzuschwören. Das war das Entscheidende, und anders wäre es nicht zu erklären, daß aus Busonis Schule Komponisten so unterschiedlicher Herkunft, Blickrichtung und Handschrift wie Philipp Jarnach, Wladimir Vogel, Louis T. Grünberg und Kurt Weill hervorgegangen sind.

DAS FRÜHWERK

Weill wurde die Auszeichnung zuteil, sich bald dem engsten Schülerkreis Busonis zurechnen zu dürfen. Der Lehrer fand Gefallen an dem weichen, schüchternen, fast scheuen jungen Mann, der nicht nur höflich zuzuhören, sondern das Gehörte auch zu verarbeiten und selbstständig weiterzudenken vermochte. Was die Geschmacksbildung, die Schulung der Urteilskraft und die Sublimierung des ästhetischen Empfindens angeht, hätte Weill damals kaum einen besseren Lehrer finden können. Auf dem Gebiete der eigentlichen Kompositionslehre scheint Busoni dagegen mit seinen Schülern nicht immer streng genug verfahren zu sein: sie anzuhalten, nach altem Rezept „Note gegen Note“ zu setzen, den inneren Triebkräften der Melodik bis in die kleinste Nebenstimme nachzuspüren, jedes Intervall und jeden Zusammenklang auf ihre innere Notwendigkeit und ihren musikalischen Sinngehalt zu prüfen — das war des urbanen, weltkundigen Mannes Sache nicht, jedenfalls nicht primär. Die Großzügigkeit, die den Menschen Busoni auszeichnete, geriet dem Kompositionslehrer Busoni und damit auch seinen Schülern nicht unbedingt zum Segen. Beweise dafür finden sich fast in jeder Partitur Weills. Oder, wie es Theodor W. Adorno formulierte: „Der Mangel an eigentlichem Handwerk, von der simplen Harmonisierung angefangen bis zur Konstruktion großer Formen, blieb ihm von der mehr ästhetischen als strikt-technischen Schule.“

Der aus der Eigenart des Busonischen Unterrichtes resultierende technisch-handwerkliche Defekt hätte Weill wahrscheinlich selbst dann auf die relativ einfachen Formen des Schauspiels mit Musik, der Song- und Schulooper und des Musicals verwiesen, wenn spezielle Begabung und reformerische Absicht ihn nicht ohnehin auf dieses Feld verwiesen hätten. In gewissem Sinne ist Weills Erfolg auf dem Gebiete des Mu-

siktheaters das Musterbeispiel einer genialisch in Tugend umgemünzten Not.

Noch allerdings war Weill nicht imstande, die Reform des Musiktheaters mit zulänglichen Mitteln zu beginnen. Die Kinderpantomime „Zaubernacht“, dem Publikum ohnehin nur als Nachmittagsvorstellung präsentiert, wurde wenig beachtet. Größeren Erfolg hatte die aus dem Werk destillierte Orchestersuite „Quodlibet“. 1923 dirigierte Alexander Selo in Berlin die Uraufführung der Orchesterkomposition „Fantasia, Passacaglia und Hymnus“, eines groß angelegten Werkes, dem jedoch das typische Uraufführungsschicksal widerfuhr: es wurde gespielt, achtungsvoll aufgenommen und dann vergessen. Weills „Erstes Streichquartett“, vom Hindemith-Amar-Quartett in Frankfurt vorgetragen, fand stärkeren Widerhall. Die Musikwelt horchte auf, man begann sich mit Weill auseinanderzusetzen. 1924, im Todesjahr Busonis, sang Nora Piësling-Boas unter Fritz Stiedry in Berlin den „Frauentanz“, einen Liederzyklus nach Gedichten des Mittelalters für Sopran, Bratsche und vier Bläser, 1925 brachten der Geiger Darieux und der Dirigent Straram das „Konzert für Violine und Blasorchester“ in Paris zur Uraufführung. Ein Orchesterlieder-Zyklus nach Gedichten von Rilke fand wenig Anklang, dagegen wurden der „Frauentanz“ und das Violinkonzert ins Programm der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aufgenommen und nahmen 1924 von Salzburg und 1926 von Zürich aus ihren Weg in die deutschen und ausländischen Konzertsäle.

Das Violinkonzert ist in gewissem Sinne charakteristisch für den Stil der Weillschen Frühwerke. Formal weicht es nicht wesentlich von den klassischen Vorbildern ab. Der erste Satz, ein Andante con moto, beginnt mit einer kantablen Melodie der Klarinette; die Violine spinnt diese Melodie vom siebzehnten Takt an weiter. Das dumpf pochende lapidare Sechzehntel-Motiv, das Weill der Klarinetten-Kantilene schon im ersten Takt unterlegt, gewinnt im Verlauf des Satzes, der sich bis zu einem furiosen Tutti steigert und im Pianissimo ausklingt, eine quasi-leitmotivische Bedeutung (Notenbeispiel Nr. 1). Der zweite Satz besteht aus drei Teilen; ein „Notturmo“, eine „Cadenza“ und eine „Serenata“ schließen sich zum Triptychon. Mit einem

„Allegro molto un poco agitato“ von Tarantellen-Charakter klingt das Werk effektiv aus.

Kurt Weill, Op. 12

Andante con moto

(Norenbeispiel 1)

Harmonik und Melodik des Werkes sind von einer freien Atonalität geprägt, Violinstimme und Orchester stehen nur selten in einem von der traditionellen Funktionsharmonik her erfassbaren Zusammenhang. Allerdings sind in die atonalen Klangflächen immer wieder tonale Parteien eingesprengt: der erste Satz schließt mit einem *gis-moll*-Akkord, die *Serenata* mit einem durch die Sekunde verschärften *b-moll*-Akkord. Trotz der ziellos schweifenden freiatonalen Parteien, die den Hauptteil des Werkes ausmachen, erkennt ein aufmerksames Ohr sogar etwas wie eine Zentraltonart; der Klarinetten-Sextsprung C—A zu Beginn des ersten Satzes und der durch den Dominantseptakkord C-E-G-B angekündigte Pauken-Quintfall C – F im letzten Takt des Werkes rechtfertigen es, diese Zentraltonart, die mehr umschrieben als fixiert wird, als ein Quasi-F-Dur zu bezeichnen. Die vielen Taktwechsel muten dem Dirigenten, die Doppelgriff- und Akkordpassagen des Violinparts dem Solisten ein Äußerstes an Schwierigkeiten zu.

Das Violinkonzert ist ein Werk des ästhetischen Radikalismus, der bei Weill nicht zuletzt auch weltanschaulich fundiert war. Der Komponist stand damals links — allerdings nicht im Lager einer linken Partei, sondern, um mit Leonhard Frank zu sprechen, „links, wo das Herz ist“. In der „Novembergruppe“, die sich kurz nach dem ersten Weltkrieg in Berlin zusammengeschlossen hatte, fand Weill gleichgesinnte Freunde. Die Gruppe umfaßte Künstler aller Sparten und be-

kannte sich zu einem radikalen Expressionismus humanitärer und demokratischer Ausprägung. In einem der „Novembergruppen“-Manifeste hieß es: „Wir stehen auf dem fruchtbaren Boden der Revolution. Unser Wahlspruch heißt Freiheit, Gleichheit, Bürgerlichkeit. Unser Zusammenschluß erfolgte aus der Gleichheit menschlicher und künstlerischer Gesinnung. Wir betrachten es als unsere vornehmste Pflicht, dem sittlichen Aufbau des jungen, freien Deutschland unsere besten Kräfte zu widmen . . . Wir sind keine Partei noch Klasse für sich, sondern Menschen, die auf ihrem ihnen von der Natur zugewiesenen Platz unermüdlich schwere Arbeit leisten . . .“

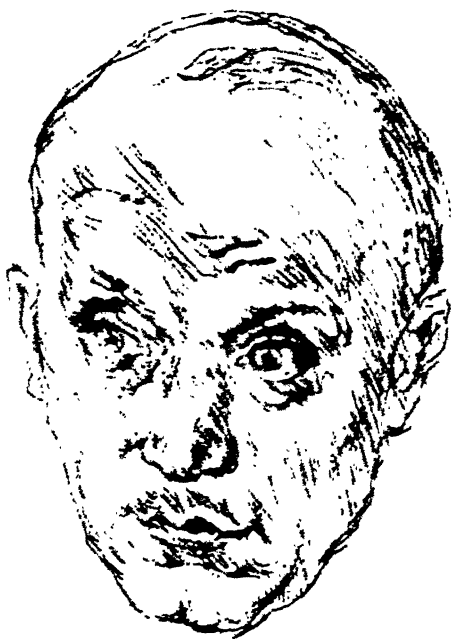
Es wäre billig, heute, Jahrzehnte danach, das naiv-idealistische Pathos dieses Manifestes zu belächeln. Zwar ist es richtig, daß die Expressionisten im allgemeinen und die „Novembergruppe“ im besonderen ihre Wirkungsmöglichkeiten mindestens anfänglich bei weitem überschätzten, daß sie ihre humanitäre Inbrunst nicht immer präzise genug zu artikulieren vermochten, und daß das gewaltige Ethos, das die Besten unter ihnen erfüllte, mitunter Züge des Gewaltsamen, Überanstrengten, ja des Fratzenhaften annahm; ein Blick auf manche expressionistischen Bilder oder in die Lyrik-Sammlung, die Kurt Pinthus 1919 unter dem Titel „Menschheitsdämmerung“ herausgegeben hat, zeigt das deutlich genug. Aber es ist ebenso richtig, daß gerade diese „Menschheitsdämmerungs“-Stimmung vielen Kunstleistungen des Expressionismus eine beschwörerische Ausdruckskraft und eine moralische Integrität verlieh, die sogar handwerkliche und formale Mängel auszugleichen vermochte. Es kam, wie Klaus Pringsheim 1926 in einem Aufsatz über Weill schrieb, nicht auf das an, „was sie damals schufen; aber darauf überhaupt, daß sie unter Verhältnissen, die alles eher als ermutigend waren, den Mut zu sich selbst fanden und den Glauben an eine Aufgabe, die, der Lösung harrend, ihnen zugewiesen sei.“

Die musikalische Sektion der Novembergruppe bildeten Heinz Tiessen, Philipp Jarnach, George Antheil, Max Butting und Stefan Wolpe, einer ihrer publizistischen Wortführer war H. H. Stuckenschmidt. Von den Zusammenkünften der Freunde, die nicht nur über musikalische Fragen, sondern auch über Literatur und die Probleme

einer neuen sittlichen, politischen und gesellschaftlichen Ordnung diskutierten, nahm Weill manche Anregung mit nach Hause. Seine Bindung an das expressionistische Programm erklärt zwei Grundzüge seines frühen Schaffens: den avantgardistischen und den archaisierenden Zug. Da der Expressionismus sich selber als etwas Neues, als einen „Anbruch“ begriff, mußten auch seine Mittel neu, d. h. noch nicht verschliffen und abgebraucht sein. Daher die Dissonanzen-Häufungen im Violinkonzert, die manchmal nicht mehr von der musikalischen Logik, also von der Stimmführung her, sondern nur noch als Chiffren eines bestimmten Weltgefühls verstanden werden können. Da der Expressionismus indessen auch die verlorene Ursprünglichkeit, das Ur-einfache, „Uralte“ zurückzugewinnen trachtete, mußte er auch archaisierende Ausdrucksmittel in sich aufnehmen. Daher die archaisierenden Partien im „Frauentanz“ und der Rückgriff auf die alten Madrigal- und Passacaglienformen in anderen Frühwerken Weills. Die Gefühlseruptionen des Expressionismus, die oft genug das Formgefüge des Kunstwerks aufspengten, riefen die Gegenkräfte wach. Eine von ihnen war die sogenannte „Neue Sachlichkeit“. Komponisten, Maler, Dichter waren der ständigen Gefühlsüberhitzung müde geworden und schufen, als Reaktion auf sie, Werke betont sachlichen, nüchternen, oft auch saloppen Charakters. Auch in Weills frühen Werken finden sich Spuren dieser Neuen Sachlichkeit.

Wenn man von der „Zaubernacht“, der in Weills Oeuvre allenfalls die Bedeutung eines Gesellenstücks zukommt, absieht, hat Weill in seinen ersten Schaffensjahren keine Gelegenheit gefunden, seine Begabung als Bühnenkomponist zu erproben. Auf die Dauer wäre das ein unerquicklicher Zustand gewesen, gerade für Weill. Denn Weill war sich, wie er einmal gesagt hat, schon mit neunzehn Jahren darüber klar geworden, daß sein spezielles Betätigungsfeld das Theater sein müsse und sein werde.

Die Wende brachte Weills Begegnung mit Georg Kaiser, dem bedeutendsten Dramatiker des deutschen Expressionismus. Der Komponist, der nach einem tauglichen Libretto suchte, fragte Kaiser in einem Briefe, ob er mit ihm zusammenarbeiten wolle. Kaiser lud Weill in sein Landhaus in Grünheide bei Erkner ein, Weill kam und wurde so



Georg Kaiser

herzlich aufgenommen, als sei er ein alter Bekannter des Hauses. Wenig später begannen der Dichter und sein Komponist mit der Arbeit an dem Operneinakter „Der Protagonist“. In der behaglichen Atmosphäre des Kaiserschen Hauses verlor Weill viel von seiner Schüchternheit, zumal Kaiser — ein glühender Bewunderer Chaplins, Grocks und Pallenbergs — stets voller Spässe steckte. Kaiser wurde nicht nur Weills Librettist, sondern auch Weills Freund.

In den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft geschah es sogar nicht selten, daß der Dichter für den Komponisten die Miete bezahlen mußte. Weill verdiente damals wenig und das Wenige unregelmäßig. Noch immer wurden seine Werke mehr diskutiert als aufgeführt, und zuweilen brachte ihm die Post eine Karte ins Haus, auf der seine Mutter die Befürchtung äußerte, er werde wohl bald Hosen auf dem Markt

verkaufen müssen, wenn er so weitermache. Kaiser half auf seine nobel-heitere Weise, wann immer er helfen konnte. Für ihn war das expressionistische Credo, daß jeder seines Mitmenschen Bruder sei, kein bloßes Lippenbekenntnis.

Noch in einer anderen Hinsicht geriet Weill die Begegnung mit Kaiser zur Schicksalswende. In Kaisers Landhaus erneuerte er die flüchtige Bekanntschaft mit Lotte Lenya, die er zwar schon anläßlich einer Aufführung der „Zaubernacht“ kennengelernt, aber dann wieder aus den Augen verloren hatte. Lotte Lenya lebte bei Kaisers damals als eine Art Haustochter. Sie stammte aus Hitzing, einem Wiener Arbeiterviertel; der Vater war Fiakerkutscher, die Mutter Wäscherin. Im Alter von sechs Jahren tanzte Lotte bereits Csardas in einem kleinen Vorstadtzirkus, die Achtjährige trat als Seiltänzerin auf. Während des ersten Weltkrieges lebte sie in Zürich bei einer Tante, absolvierte die Ballettschule des dortigen Stadttheaters und übernahm bald kleinere, später auch größere Rollen in Pantomimen, Operetten und Theaterstücken. Ein Anfang der zwanziger Jahre unternommener Versuch, in Berlin Fuß zu fassen, schlug fehl. Lotte Lenya mußte nach Zürich zurückreisen, versuchte aber nach wenigen Jahren zum zweiten Mal ihr Glück in Berlin. Bei Georg Kaiser und seiner Frau Margarethe fand sie Zuflucht und Hilfe.

Die Zusammenarbeit zwischen Kaiser und Weill brachte es mit sich, daß der junge Komponist ständiger Gast im Hause des Dichters wurde. Es zeigte sich bald, daß Weills Besuche nicht bloß dem Dichter und der gemeinsamen Arbeit galten: Kurt Weill und Lotte Lenya hatten Gefallen aneinander gefunden und waren sich einig geworden. Am 28. Januar 1926 heirateten sie. Daß Lotte Lenya für den Komponisten nicht nur eine Lebensgefährtin war, sondern auch seine beste Interpretin werden würde, konnte damals niemand voraussehen.

Das erste künstlerische Resultat der Zusammenarbeit zwischen Weill und Kaiser, „Der Protagonist“, führt den vagen Untertitel „Ein Akt Oper“. Die Handlung spielt im Elisabethanischen England, Zentralgestalt ist der Protagonist einer wandernden Schauspielertruppe dem sich in der Ekstase des Spielens Schein und Sein, Theater und Leben ineinander verwirren. Allein die Schwester vermag ihn immer

wieder aus der Scheinwelt des Theaters in die Wirklichkeit zurückzuführen. Sie ist für ihn der Inbegriff der Reinheit und der Wahrhaftigkeit, und er liebt sie mit einer eifersüchtigen Zuneigung. Als sie ihm während der Aufführung einer Pantomime gesteht, daß sie ihm die Liebe zu einem jungen Manne verheimlicht, ihn also angelogen habe, sticht er sie nieder — vielleicht aus Enttäuschung, vielleicht auch deshalb, weil er sich auf der Bühne ohnehin in eine Eifersuchtsraserei hineingesteigert und wieder einmal das Leben mit dem Theater verwechselt hat.

Es wäre durchaus falsch, die Handlung und ihre Träger bloß psychologisch deuten zu wollen. Georg Kaiser, dem „Denkspieler“, ging es nicht etwa darum, „Charaktere“ und „Menschen“ im Sinne des psychologischen Theaters zu gestalten und ihre Verhaltensweisen psychologisch zu motivieren und zu analysieren; er betrachtete die Bühnengestalten, die er schuf, vielmehr als „Figuren“ eines kunstvoll konzipierten Spiels, die den Regeln dieses Spiels sklavisch zu gehorchen haben. Das gibt ihnen etwas eigentümlich Zweidimensionales und Abstraktes, allerdings auch etwas eigentümlich Beispielhaftes. Am Beispiel des Protagonisten zeigt der Dichter das Unvermögen des Genies, sich in der Realität zurechtzufinden und sich mit ihr abzufinden. Er erschafft sich ein Wunschbild von der Realität und identifiziert es mit seiner Schwester. Als er sich von seiner Schwester verraten wähnt und das Wunschbild als Wunschbild erkennt, rächt er sich an der Realität, indem er seine Schwester tötet. Im „Protagonisten“ gestaltete Kaiser die Tragödie des Künstlers, dessen Kardinaldefekt sein gestörtes Verhältnis zur Wirklichkeit ist. Der „Denkspieler“ exemplifiziert hier die These, daß der Ästhetizismus in Barbarei umschlägt, sofern er verabsolutiert wird.

Die Uraufführung des Werkes, dessen Pirandello-Anklänge nicht gut überhört werden können, fand am 25. März 1926 im Dresdener Opernhaus statt; der Dirigent war Fritz Busch, der Regisseur Joseph Gielen. Der Beifall, durch einige Mißfallenskundgebungen stimuliert, dauerte zwanzig Minuten. Die Meinungen der Kritiker gingen auseinander. Oskar Bie rühmt die Partitur als einen „Schritt des Schülers über den Meister Busoni hinaus“; andere Rezensenten, so Max Mar-

schalk, waren skeptischer: „Der Hörer, der mit rhythmischen und harmonischen Experimenten, mit scharfer Deklamation, mit Orchestereffekten abgespeist wird, kann mit dem guten Willen nicht vorlieb nehmen. Er vermißt, trivial ausgedrückt, die Melodie, in der allein sich Seelisches offenbart.“

In der Tat fehlt der Musik des „Protagonisten“ eben das, was später Weills Stärke werden sollte: die lapidare Präzision des Einfalls. Substanz und Aufwand stehen in einem Mißverhältnis zueinander, überdies hatte Weill, nach rechter Expressionisten-Art, nicht berücksichtigt, daß jede Musik eines Ordnungssystems bedarf, wenn sie mehr sein will als ein bloßes Psychogramm. Das tonale System schien ihm damals überlebt, mit dem von Schönberg entwickelten dodekaphonischen System hatte er sich nie gründlich befaßt. Die Stimmen irren, ähnlich wie im Violinkonzert, oft recht planlos im Tonraum umher; von Selbstzucht und Ökonomie weiß diese Musik noch nicht viel — sie ist „interessant“, mehr nicht. Eines zeigt indessen schon die „Protagonisten“-Partitur: Weill ist ein legitimer Bühnenkomponist; seine Einfälle sind nicht immer gut, aber fast immer gut placiert.

Auffällig ist vor allem die Geschicklichkeit, mit der Weill die verschiedenen Handlungsebenen musikalisch kontrastiert: die Musik für die Pantomimen wird von einem Kammerorchester gespielt, das dem eigentlichen Orchester als Partner gegenübertritt. Erstaunlich ist ferner nicht nur die Meisterschaft, mit der der Komponist sich der Wagnerschen Leitmotivtechnik bedient, sondern die Tatsache, daß er sich ihrer überhaupt bedient. Denn Weills Generation, die einen Teil ihrer Schaffensimpulse und ihres Lebensgefühls aus dem Protest gegen die Väter bezog, liebte es, Wagner zu verketzern. Der Komponist des „Protagonisten“ war zu vorurteilslos, als daß er es über sich gebracht hätte, Wagner auch dort zu widersprechen, wo Wagner recht hatte. Er holte sich seine Ausdrucks- und Wirkungsmittel, sofern er sie sich nicht selber erarbeitete, stets dort, wo er sie fand.

Anläßlich der Berliner Erstaufführung des Werkes räumte Marschall, nach abermaliger Beschäftigung mit der Kurzoper, immerhin ein, daß Weill das „Zeug zu einem dramatischen Komponisten“ habe: „Es ist nicht ausgeschlossen, daß ihm der große Wurf noch einmal ge-

lingen wird; er wird nur das Glück des Opernkomponisten, das große Buch, erjagen müssen.“

Ivan Golls Libretto zu „Royal Palace“ war das ersehnte große Buch nicht. Weill hatte sich bei dem in Paris lebenden expressionistischen Lyriker eine „tragische Revue“ bestellt. Goll trat, wie er es nannte, die „Flucht in die Oper“ an. Resultat dieser „Flucht“ war ein Libretto, das dem Komponisten zwar reizvolle illustrative Aufgaben, aber keine kraftvolle, dramaturgisch nahtlose Handlung bot. Verschrobene und kitschige Symbolismen überwuchern den Grundeinfall; Opern-, Ballett-, Revue- und Kabarettelemente finden nicht zur Synthese. Goll nannte, sein eigenes Werk mißverstehend, „Royal Palace“ ein „Märchen vom Leben, das erst im Tode sich erkennt.“

Weniger euphemistisch, dafür treffender, schilderte Karl Holl, was sich in dem Stück begibt: „Royal Palace? ... Hotel an einem oberitalienischen See. Der Name nur Stichwort für das Spiel, das dort — endet. Spiel von der unverständenen mondänen Frau. Töff-Töff — und sie erscheint mit ihren drei Männern auf der Terrasse. Der ‚Ehemann‘, der sie ‚hält‘, verspricht ihr, treu bis zum Bankrott, den See, ein Flugzeug, ja den ganzen Kontinent. Der ‚Geliebte von gestern‘, der sie ‚braucht‘, bietet Perlen und den ‚Himmel unserer Nächte‘. Der ‚Verliebte von morgen‘ legt ihr Blumen, dann das weite Reich der Phantasie zu ihren Füßen. Achtung: Film! ... Tanzpantomime! ... Kulissenzauber! Und doch vergebne Liebesmüh. Denn ‚Dejanira, Janirade, Rajedina, Nirajade‘ ist müde: ‚Müde von Sonne, Azetylen, von Sekt und von Tränen‘. Angeekelt vom ewigen Ich des Mannes, unerkannt und ungeläutert, gibt sie sich der Natur zurück; schreitet sie nächstens in den aufschäumenden See. Der Gatte krächzt vor dem Vorhang: ‚Hilfe, es ist jemand ertrunken!‘ ...“

Die meisten anderen Kritiker verfahren nicht milder mit dem Libretto, während sie Weills Musik mit abwartender Skepsis beurteilten. Selbst Bie, einer der eifrigsten Fürsprecher Weills, schrieb nach der von Erich Kleiber 1927 in der Berliner Staatsoper geleiteten Uraufführung, daß die Modernität der Musik „nicht an unsere Nerven“ rühre. Dennoch bedeutet die „Royal Palace“-Partitur einen Fortschritt in Weills Entwicklung: indem er Altsaxophon, Schlagzeug,

Glocken und Autohupen zur Färbung des Klangbildes verwendete, erprobte er einige von den Wirkungsmitteln, die er später mit ungleich größerer Geschicklichkeit und Ökonomie verwendet hat; und indem er einige Vulgärtanz-Formen stilisierte und in die Partitur einschmolz, erarbeitete er sich, ohne es freilich zu wissen, das Ausdrucksvokabular für die „Dreigroschenoper“. Das Werk war, als Ganzes betrachtet, zweifellos mißlungen. Aber die Zeit, die er dafür verwendet hatte, war keinesfalls vertan.

Die Staatsoper hatte der Fünfzig-Minuten-Revue ein anderes Werk Weills vorausgeschickt: die Kantate „Der neue Orpheus“ für Sopran, Solovioline und Orchester nach einem Text von Goll. In diesem Werk versucht der Komponist, Arie und Chanson zu einer Synthese zu führen und so eine neue Gattung des melodramatischen Gesanges zu kreieren. Diktion, Atmosphäre und Problemstellung des Textes erinnern mitunter an „Royal Palace“; geschildert wird der Passionsweg des „Neuen Orpheus“, der in die „Ackerstraße des Lebens“ herabsteigt, am Schlesischen Bahnhof zu Berlin in einem aufdringlich geschminkten Mädchen Eurydice zu erkennen vermeint und sich, da er sie in der Menge verliert, schließlich in einem öden Wartesaal eine Kugel durchs Herz schießt.

Die Kantate beginnt mit Versen von einer merkwürdigen sarkastischen Inbrunst:

Orpheus, Musikant des Herbstes,
trunken von Sternenmost.
Hörst du die rostige Erde
heut stärker knarren als sonst?
Die Achse der Welt
ist rostig geworden.
Abends und morgens
steilen Lerchen zum Himmel,
suchen umsonst das Unendliche.

Diesen Tonfall hält der Dichter jedoch nicht lange durch. Schon die zweite Strophe des Gedichtes bewegt sich in der Sphäre des Überbrettels, wie sie damals kultiviert wurde:

Orpheus, wer kennt ihn nicht?
Ein Meter achtundsiebzig groß,
achtundsechzig Kilo,
Augen braun, Stirn schmal, steifer Hut,
katholisch, sentimental, von der Demokratie
und von Beruf Musikant.

Die Kritik sprach von einer „großaufgemachten Kabarettnummer“ (Karl Westermeyer), bewunderte die Sicherheit, mit der die Solistin Delia Reinhardt die „Illusion vervollständigt, als sei der im Werden begriffene Stil schon gefunden“ (Franz Köppen), und ging dann zur Tagesordnung über. Das Werk, zumal die Musik, war aus der Zeit und für die Zeit geschrieben. Es verging daher auch mit der Zeit, für die es zeugte.

Das nächste Werk Weills, eine „Opera buffa in einem Akt“, entstand wieder in Zusammenarbeit mit Kaiser. Es führt den Titel „Der Zar läßt sich photographieren“ und wurde am 18. Februar 1928, von Walter Brüggmann szenisch und von Gustav Brecher musikalisch betreut, in Leipzig uraufgeführt. Adolf Weißmann erwähnt, daß die Autoren sogar erwogen hätten, dem Werk den vieldeutigen Titel „Der Zar läßt sich . . .“ zu geben. Das weist auf kabarettistische Absichten hin, und tatsächlich können die Kabarett-Züge der Handlung nicht gut übersehen werden: der Zar, der in Paris seine Regierungssorgen zu vergessen sucht, meldet sich im Photoatelier der schönen Angèle zur Aufnahme an. Statt seiner erscheint jedoch zunächst eine Anarchistengruppe, die dem Zaren ans Leben will. Angèle und ihr Personal müssen den Verschwörern weichen; ihre Aufgaben übernehmen eine falsche Angèle und ihre Helfer, die das Objektiv des Photoapparates durch eine geladene Pistole ersetzen. Der Zar erscheint, aber die Anarchisten kommen nicht zum Schuß. Er wird zärtlich, tändelt mit der falschen Angèle und überredet sie sogar, sich von ihm photographieren zu lassen. Die Polizei, die den Attentätern auf der Spur ist, beendet das lebensgefährlich-groteske Hin und Her. Die falsche Angèle entkommt, die echte tritt wieder in ihre Rechte ein. Der Zar läßt sich endlich, photographieren.

Im „Protagonisten“ waren die Bühnengestalten Kaisers keine Individualitäten, sondern Thesen- und Ideenträger, deren wichtigste Aufgabe es war, dafür zu sorgen, daß die Gleichung ihres Schöpfers mit mathematischer Präzision aufgehe. Die Gestalten der Opera buffa „Der Zar läßt sich photographieren“ sind konkreter und entschiedener individualisiert, auch in der Groteske. Das gilt vor allem für die Zentralfigur, für den Zaren. Er ist ein Herrscher mit der Sehnsucht nach dem einfachen Leben ohne höfischen Zwang und frostige Etikette, der große Mann, der sich dem kleinen Mann brüderlich verbinden will, der Gekrönte, der es manchmal liebt, die Krone mit einem Straßenhut zu vertauschen, weil er die Isolierung durchbrechen will. Er fühlt sich „als Mensch, der auf den Straßen geht mit anderen Menschen, die alle seinesgleichen sind“; er wird, schrieb David Drew, „hin und her gerissen zwischen seinen persönlichen Gefühlen und seinem öffentlichen Amt. Sein goldenes Zigarettenetui schützt ein warmes demokratisches Herz.“

Die Musik Weills, die auf weite Strecken die Handlung geistreich-unverbindlich umspielt, gipfelt in der melodiosen Arietta „Aussicht auf Paris“, die den melancholisch-heiteren Charme der Seine-Stadt verführerisch illustriert, und in dem „Tango Angèle“, den nur ein oberflächliches Ohr als eine geschickt montierte Persiflage auf die Tanzmusik der zwanziger Jahre mißverstehen könnte. In Wirklichkeit weist gerade diese Nummer schon auf die stilisierten Tänze der „Dreigroschenoper“ hin; die zeittypischen Unterhaltungsmusik-Floskeln, die Weill im „Tango Angèle“ stilisiert hat, glänzen in einem seltsamen irisierenden Licht, ein Effekt, der in manchem an das geheimnisvolle Leuchten erinnert, das banalste und alltäglichste Dinge auf den Bildern der magischen Realisten aussenden. Der Moll-Schluß der Partitur zeigt, daß Kaiser und Weill die Rettung des Zaren nicht durchaus als ein glückliches Ereignis begriffen wissen wollten. Der Zar kann zwar unverletzt nach Rußland zurückfahren. Aber den Traum von einem Leben ohne Reglement, von einem unmittelbaren, ungefilterten Leben — diesen Traum muß er in Paris zurücklassen.

Die Resonanz war die nun schon gewohnte. Der herzliche Beifall des Publikums galt mindestens ebenso sehr der witzigen Inszenierung

wie dem Werk, die Kritiker konnten sich nicht einig werden, die skeptischen und negativen Stimmen überwogen. Den Kern des Problems traf Karl Holl, als er nach der Frankfurter Erstaufführung des Opernsketches schrieb: „Es scheint mir an der Zeit auszusprechen: Kurt Weill ist eine große Begabung, aber es droht ihr die Gefahr, von ihrem Intellekt aufgefressen zu werden. Kunst und besonders Musik ist nun einmal keine Angelegenheit, die durch den Muskel, heiße er auch Gehirnmuskel, Ereignis werden kann. Wir sind nunmehr in einer Situation der Oper angelangt, in der ihr Schicksal lediglich von der Frage abhängt, ob sie wieder singen kann, Hindemith und Krenek haben dies erkannt. Weill ist der Entscheidung bisher ausgewichen.“



Bert Brecht

In der Tat hatte Hindemith in seiner Oper „Cardillac“, die 1926 in Dresden uraufgeführt wurde, zu einer polyphon gebundenen neuen Kantabilität gefunden, und Kreneks Oper „Johnny spielt auf“ galt seit ihrer Leipziger Uraufführung im Jahre 1927 als das vielbewunderte und vielverlästerte Beispiel dafür, daß die Neue Musik auch einer unmittelbar eingängigen Melodik fähig sei.

DER KOMPONIST DES EPISCHEN THEATERS

Die Entscheidung, der Weill bisher ausgewichen war, brachte seine Begegnung mit Bert Brecht und seinen Theorien des „epischen Theaters“. Brechts Frühwerk „Baal“ (1918) war noch von einem individualistisch-anarchistischen, ungemein bildkräftigen Expressionismus geprägt; schon in seinem Spartakus-Schauspiel „Trommeln in der Nacht“ (1919) forderte der Dichter die Verwendung von Spruchband-Plakaten, die er später in der „Dreigroschenoper“ und in „Mahagonny“ so zielbewußt und provokatorisch auf die Bühne brachte; und schon in der antimilitaristischen Satire „Mann ist Mann“ (1924 bis 1926) finden sich die Songs, die gewissermaßen die „Moral von der Geschichte“, respektive den gesellschaftlichen Sachverhalt in nuce, geben.

Die Theorien des „epischen Theaters“, in längeren Denkprozessen erarbeitet, erprobte Brecht zum ersten Male praktisch in dem Stück „Leben Eduards II. von England“ (1923), das er zusammen mit Lion Feuchtwanger nach einem Drama Marlowes schrieb. Den Unterschied zwischen der überlieferten „dramatischen“ und der neuen „epischen“ Form des Theaters definierten Brecht und sein Verleger Suhrkamp später, nach der „Mahagonny“-Uraufführung, mit der folgenden Gegenüberstellung:

| Dramatische Form des Theaters: | Epische Form des Theaters: |
|---|------------------------------------|
| handelnd | erzählend |
| verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion | macht den Zuschauer zum Betrachter |
| verbraucht seine Aktivität | weckt seine Aktivität |
| ermöglicht ihm Gefühle | erzwingt von ihm Entscheidungen |

| | |
|--|--|
| Erlebnis | Weltbild |
| Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt | er wird gegenübergesetzt |
| Suggestion | Argument |
| Die Empfindungen werden konserviert | bis zur Erkenntnis getrieben |
| der Zuschauer steht mittendrin miterlebt | der Zuschauer steht gegenüber mitstudiert |
| der Mensch als bekannt vorausgesetzt | der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung |
| der unveränderliche Mensch | der unveränderliche und verändernde Mensch |
| Spannung auf den Ausgang eine Szene für die andere | Spannung auf den Gang jede Szene für sich |
| Wachstum | Montage |
| Geschehen linear | in Kurven |
| evolutionäre Zwangsläufigkeit | Sprünge |
| der Mensch als Fixum | der Mensch als Prozeß |
| das Denken bestimmt das Sein | das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken |
| Gefühl | Ratio |

In einer Anmerkung betonte Brecht, daß diese Gegenüberstellung nicht „absolute Gegensätze, sondern Akzentverschiebungen“ zeige. Einige von diesen Akzentverschiebungen sind nun zweifellos nicht richtig gesehen. Das rief sowohl die Kritiker aus dem bürgerlichen als auch aus dem marxistischen Lager auf den Plan. Alfred Kerr beispielsweise währte, Brechts Idee von einem epischen Theater resultiere aus der Unfähigkeit des Dichters, die Form des dramatischen Theaters zu bewältigen; er sprach von einem „schlaun Unvermögen“ Brechts und höhnte: „Er betont burschenfrisch seine Unvollkommenheit: als wäre

sie ein Prinzip, nicht ein Defekt.“ Das war zwar witzig formuliert, aber vorbeiformuliert. Denn Brechts Gegenüberstellung enthielt eben nicht nur Denkfehler und Überspitzungen, sondern auch fruchtbare Einsichten.

Der marxistische Kritiker Andor Gabor wiederum monierte 1932 in der „Linkskurve“: „Der ‚Mensch‘ mit Weltbild und ohne Erlebnis, mit Argumentation ohne ‚Suggestion‘, mit ‚Ratio‘ ohne Gefühl ist eine Abstraktion, ein leeres Schema, kein konkreter gesellschaftlicher Mensch, kein Klassenmensch auf die Bühne übertragen: ein montiertes Gebilde und kein organisch-‚gewachsenes‘ Geschöpf.“ Ähnlich argumentierte Ernst Schumacher 1954 in seinem Buch „Die dramatischen Versuche Bertold Brechts 1918—1933“: „Brecht machte nun den Fehler, das Gefühl überhaupt ausmerzen zu wollen. Dies war absolut undialektisch, da das Gefühl nicht nur eine Grundeigenschaft des Menschen ist, sondern weil es im Theater durch dessen sinnlichen Charakter notwendig affiziert wird.“ Brecht selber hat später die Theorien des epischen Theaters neu durchdacht und von den Überspitzungen gereinigt.

Im Grunde ist das „epische Theater“ überhaupt keine Erfindung Brechts, sondern bloß eine Adaptierung alter nichtillusionistischer Formen etwa des chinesischen oder des indischen Theaters. Auch das Elisabethanische Theater der Shakespeare-Zeit muß in diesem Zusammenhang genannt werden. Eric Bentley, der das „epische Theater“ in „Theater des erzählenden Realismus“ umbenannt wissen wollte, schrieb: „Etwas sehr Ähnliches wie die von Brecht beschriebene Dramaturgie hat Aristophanes angewendet. Etwas sehr Ähnliches wie die von Brecht beschriebene Darstellungsart wurde (wie man annehmen möchte) von den Schauspielern der Commedia dell'arte praktisch ausgeübt ... Das Theater des erzählenden Realismus hat mit dem großen Theater der entlegeneren Vergangenheit mehr gemein als mit dem Theater von heute und gestern.“ Das „epische Theater“ ist also historisch hinreichend legitimiert. Das Neue an seiner Ausprägung durch Brecht war die konsequent materialistische Grundlage, die er ihm gab.

Auf die Oper übertragen, bewirken die Prinzipien des epischen Theaters natürlich eine entscheidende Funktionsänderung der Musik.

Diese Funktionsänderung wird in der folgenden Gegenüberstellung beschrieben.

Dramatische Oper:

Die Musik serviert

Musik den Text steigernd

Musik den Text behauptend

Musik illustrierend

Musik die psychische Situation

malend

Epische Oper:

die Musik vermittelt

den Text auslegend

den Text voraussetzend

Stellung nehmend

Musik das Verhalten

gebend

Kurt Weill akzeptierte die Prinzipien der epischen Oper — besser: des epischen Musiktheaters —, als habe er zeitlebens auf sie gewartet. Das bedeutete für ihn eine Kehrtwendung um einhundertachtzig Grad. Brechts episches Theater, respektive Musiktheater, forderte von ihm den Verzicht auf die psychologisierenden, illustrativen und „kulinaren“ Elemente der Musik, es forderte die Abkehr von jeglicher Esoterik und Exklusivität und die Hinwendung zu einer neuen Einfachheit. Die Musik sollte künftig nicht mehr ihre eigene Autonomie verherrlichen dürfen, sondern in die Gesellschaft hereinwirken, den Hörer aktivieren und in eine „kritisch-betrachtende“ Haltung hineinzingen; sie sollte, wie Brecht es einmal im Rückblick auf die Arbeit mit Weill formuliert hat, kein „Genußmittel“, sondern „Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin“ sein. Indem Weill sich zum epischen Theater bekannte, tat er nicht nur einen weiteren Schritt über seinen Lehrer Busoni hinaus; er sagte sich vielmehr von ihm los und schwor seinen Lehren ab. Damit wurde er selbständig, wurde er der Musiker, als der er in die Musikgeschichte eingegangen ist: der erste Komponist des epischen Theaters.

Die Zusammenarbeit zwischen Weill und Brecht begann im Jahre 1927. Weill hatte die fünf Mahagonny-Gesänge aus Brechts „Hauspostille“ vertont, und Brecht war von der Musik so angetan, daß er beschloß, die Songs in eine durchgehende Handlung einzubauen. Das

Ganze, eine Art Song-Sketch oder Song-Spiel, sollte im Sommer während des Musikfestes in Baden-Baden uraufgeführt werden.

Als Brecht zum ersten Mal die Pension am Luisenplatz besuchte, in der Weill damals wohnte, ergab sich ein heiteres und zugleich charakteristisches Mißverständnis. Der Pensionswirt Franz Hassforth, genannt „Onkel Franz“, musterte den einlaßheischenden Dichter mit tiefstem Mißtrauen und sagte kurz: „Wir geben nichts!“ Er hielt Brecht für einen Bettler, und diese Verwechslung war nicht einmal erstaunlich. Denn der Dichter trug eine schäbige Lederjacke und eine nicht sonderlich elegante Krankenkassenbrille — er liebte es offenbar schon damals, sich aus ideologischen Gründen mit kunstvoll stilisierter Armlichkeit zu kleiden. Das Mißverständnis klärte sich rasch auf, Brecht durfte eintreten und zog sich mit Weill in jenes Zimmer zurück, in dem noch heute der schwarze Machalet-Flügel steht, auf dem die „Mahagonny“- und „Dreigroschenoper“-Songs zum ersten Mal erklingen sind.

Die Arbeitsgemeinschaft Weill-Brecht wurde womöglich noch enger, als es die zwischen Weill und Kaiser gewesen war. Man könnte geradezu von einer künstlerischen Symbiose sprechen, in der sich Dichter und Komponist zusammengefunden hatten. Weill nahm Einfluß auf die Gestaltung der Libretti, insbesondere der Songs; Brecht inspirierte Weill zu manchem musikalischen Einfall, ja es gibt Gründe für die Annahme, daß einige bekannte Melodien aus „Mahagonny“ und „Dreigroschenoper“ von Brecht erfunden und von Weill nur übernommen worden sind. So liegt beispielsweise dem Beginn des berühmten „Alabama-Songs“ aus „Mahagonny“ ein Einfall Brechts zugrunde. Im Noten-Anhang der Brechtschen „Hauspostille“ ist er aufgezeichnet (Notenbeispiel Nr. 2).

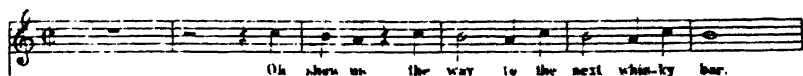
Alabama Song



Oh, show us the way to the next whis - ky bar,

(Notenbeispiel 2)

Weill nahm die Melodie, nachdem er sie geringfügig verändert hatte, in die Partitur des Song-Spiels von 1927 wie auch in die zum abendfüllenden Werk „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ auf (Notenbeispiel Nr. 3).



(Notenbeispiel 3)

Im Song-Spiel, das zwecks Unterscheidung von der später entstandenen Oper als „Kleines Mahagonny“ bezeichnet wird, skizziert Brecht das Fresko von einem ins Mythische transponierten kapitalistischen Amerika. In diesem Amerika herrscht der Kampf aller gegen alle:

Auf der See und am Land
Werden allen Leuten ihre Häute abgezogen
Darum sitzen alle Leute
und verkaufen alle Häute
Denn die Häute werden jederzeit mit Dollars aufgewogen.

Obschon Brecht jegliche Romantik mit ätzendem Spott zu übergießen pflegte („Glottzt nicht so romantisch!“), und obschon es auch in seiner Phantasie-Stadt Mahagonny sehr rüde zugeht, lassen sich in seinem Text gewisse romantisierende Züge nicht übersehen. Wenn der Dichter den Refrain des „Alabama-Songs“ mit den Versen „Oh! Moon of Alabama / We now must say good-bye“ beginnen läßt, schleicht Romantik sich gewissermaßen durch die Hintertür einer Kasschemme in das Buch ein. Die Exotik überwuchert den sozialen Protest, der Ekel vor dem Kapitalismus und seinen Folgen schlägt mitunter in Faszination ob seiner hemdsärmeligen Kraft um — ein Effekt, der in der Psychologie als „Identifikation mit dem Angreifer“ bekannt ist.

Es war ein Wagnis, dem auf avantgardistische Musik strengster und esoterischer Art spezialisierten Musikfestpublikum von Baden-Ba-

den ein Werk vorzusetzen, das dem Ästhetizismus abschwor und sich demonstrativ zu einer allgemeinverständlichen Einfachheit bekannte. Das Getuschel im Saal begann, als einige Arbeiter einen Boxring auf der Bühne errichteten; es verstärkte sich, als die Sänger in ihren schäbigen Kostümen über die Seile kletterten, und als schließlich Caspar Nebers aggressive Projektionen den Beginn des Spiels anzeigten. Lotte Lenya, die von Weill und Brecht auf den neuen Song-Stil gedrillt worden war und an diesem Tag eine ihrer bekanntesten Nummern — den „Alabama-Song“ — aus der Taufe hob, äußerte später die Vermutung, daß das Werk nicht zuletzt deshalb als provokant empfunden wurde, weil es mit einer wirklichen, ungekünstelten, eingängigen Melodie begann. In der Tat passierte das an diesem Ort nicht alle Tage.

Zum Skandal kam es, als das Ensemble den letzten Song anstimmte und zugleich Plakate mit höhnischen antikapitalistischen Texten schwenkte. Nur auf dem Plakat Lotte Lenyas stand lapidar und bekennerisch: „Für Weill.“ Die Zuhörer trampelten, lachten, protestierten, applaudierten und piffen, aber Brecht hatte — „in Erwartung der Erdbeben, die kommen werden“ — vorgesorgt und den Mitwirkenden vor der Aufführung Trillerpfeifen zugesteckt. Die Sänger waren in der glücklichen Lage, zurückpfeifen zu können, was sie denn auch taten.

Als sie sich abgescminkt hatten und ins Hotel kamen, fanden sie die Gäste in eine heftige Diskussion verstrickt. Sie endete damit, daß die Anwesenden den „Benares-Song“ anstimmten. Der Sieg des neuen Song-Stils war damit zunächst entschieden.

Viele Kritiker wußten nicht recht, was sie mit diesem Song-Spiel anfangen sollten. Einige vermuteten, Weill und Brecht hätten sich mit dem Stück nur einen Jux machen wollen; andere beanstandeten, daß das Weillsche Orchester sich in nichts von den Kapellen unterscheide, die man in jedem besseren Café finden kann. Die Zeit hat unterdessen Heinrich Strobel gerechtfertigt, der nach der Uraufführung schrieb: „Die Hellhörigen waren sich sofort bewußt, daß es hier etwas ganz Neues gab: einen reinen Ausdruck des Heutigen, vielleicht des Jahrhunderts.“

Auch Weill und Brecht waren sich darüber klar, daß sie zwar noch nicht eine neue Form oder gar die neue Form des musikalischen Theaters, wohl aber einen Weg gefunden hatten, der zu ihr hinführen konnte. Nach ihrer Rückkehr nach Berlin beschlossen sie, das „Kleine Mahagonny“ zur großen dreiaktigen Oper auszubauen, ja in der Rückschau wollte es ihnen später gar scheinen, als hätten sie das „Kleine Mahagonny“ ursprünglich überhaupt nur als eine Art Keimzelle zum „Großen Mahagonny“ betrachtet und als Studie oder Stilprobe konzipiert. Weill schrieb in seinen „Anmerkungen zu meiner Oper ‚Mahagonny‘“ in der Monatsschrift „Die Musik“ im März 1930: „Schon bei meiner ersten Begegnung mit Brecht im Frühjahr 1927 tauchte in einem Gespräch über Möglichkeiten der Oper das Wort ‚Mahagonny‘ auf und mit ihm die Vorstellung einer ‚Paradiesstadt‘. Um diese Idee, die mich sofort gefangennahm, weiterzutreiben, und um den musikalischen Stil, der mir dafür vorschwebte, einmal auszuprobieren, komponierte ich zunächst die fünf Mahagonny-Gesänge aus Brechts ‚Hauspostille‘ und faßte sie zu einer kleinen dramatischen Form zusammen, einem ‚Songspiel‘, das im Sommer 1927 in Baden-Baden uraufgeführt wurde. Dieses Baden-Badener ‚Mahagonny‘ ist also nichts als eine Stil-Studie zu dem Opernwerk, das, bereits begonnen, nun, nachdem der Stil erprobt war, fortgesetzt wurde. Fast ein Jahr lang arbeiteten Brecht und ich gemeinsam an dem Textbuch der Oper. Die Partitur wurde im November 1929 abgeschlossen.“

Bevor Weill jedoch sein „fine“ unter die Partitur setzen konnte, stellte Brecht ihm eine andere Aufgabe: er sollte die Musik zu einer freien Textbearbeitung der „Beggar's Opera“ von John Gay und Johann Christoph Pepusch komponieren. Die „Beggar's Opera“, ein altes englisches Singspiel, das 1728 in London uraufgeführt wurde, gehört zur Gattung der sogenannten Stadt-Eklogen, in denen gesellschaftliche und soziale Mißstände persifliert und angeprangert wurden. Der Meister dieser Gattung war John Gay. Seine „Beggar's Opera“ war, sozialgeschichtlich betrachtet, eine Attacke gegen die Korruption und die Mißwirtschaft unter dem Regime des Premiers Sir John Walpole. Obendrein lieferten Gay und sein Komponist Pepusch, indem sie Verbrechern und Dirnen nicht nur Volksmelodien

und Gassenhauer, sondern auch hochtrabende italienische Arienmelodien, darunter solche von Händel, in den Mund legten, eine Parodie der hohlen Theatralik, die sich in der zum Klischee ihrer selbst degenerierten und zum „Arienbündel“ erstarrten italienischen Oper breitgemacht hatte.

Das Werk hatte einen sensationellen Erfolg. Es konnte neunzig Mal gespielt werden und machte, wie ein Zeitgenosse berichtet, Gay reich und den Pächter des Theaters froh. Das Publikum identifizierte Gays Bettlerkönig mit Walpole und Frau Peachum mit den ungebildeten Damen der Hofgesellschaft. Der Zulauf, den das Werk fand, trug zum Ruin der von Händel geleiteten Oper am Londoner Haymarket bei — die idealisierten Helden der Händelschen Opernwelt mußten für eine Weile zugunsten des Räubers Madeath abdanken.

Brecht wurde auf das Singspiel aufmerksam und beschloß, es zu bearbeiten und zu aktualisieren. Wahrscheinlich hätte er sich mit der Arbeit mehr Zeit gelassen, wenn die Voraussetzungen für eine baldige Uraufführung nicht so ungewöhnlich günstig gewesen wären. Ernst Josef Aufricht, ein junger Theaterleiter, der eben einen neunjährigen Pachtvertrag für das Theater am Schiffbauerdamm unterzeichnet hatte, suchte für die Eröffnung des Hauses verzweifelt nach einem neuen Stück. Anfragen bei den bekannten Autoren waren erfolglos geblieben. Schließlich erfuhr er, daß Brecht gerade mit der Umformung der alten „Beggars Opera“ beschäftigt sei. Aufricht bat den Dichter, die Arbeit zu beschleunigen. Brecht versprach ihm das, sagte aber nicht, daß Weill zu seinem Stück eine Musik komponieren würde.

Als Brecht schließlich die Karten aufdeckte, erschrak Aufricht nicht wenig. Denn Weill galt als ein enfant terrible der Neuen Musik, als ein typischer „Musikfestkomponist“. Aufricht aber suchte kein Werk für Kenner und Spezialisten, sondern eines, das ihm einen Serienerfolg einbringen würde. Mehr um des Hausfriedens willen als aus Überzeugung versprach Aufricht, Weills Musik wenigstens zu prüfen. Heimlich engagierte er jedoch einen jungen Musiker, Theo Mackeben, der ihm die alte Musik Pepuschs für das Stück einrichten sollte. Zu Weills Frau faßte Aufricht rascher Zutrauen als zu Weills Musik: er engagierte sie für die Rolle der Jenny. Die Skepsis des Theaterdirektors

schwand, als ihm Weill die „Dreigroschenoper“-Musik zum ersten Mal vorspielte. Aufricht und das Ensemble waren wie elektrisiert, der Dramaturg meinte, daß sechzig Prozent der Erfolgchancen auf der Musik basierten, und es war keine Rede mehr davon, daß Pepuschs Musik der Weillschen Partitur vorgezogen werden sollte.

Die Nachricht, daß Weill einen neuen Musikstil geschaffen habe, verbreitete sich rasch in den anderen Berliner Theatern. Karlheinz Martin, Fritz Kortner, Erwin Piscator und Karl Kraus fanden sich, neugierig geworden, zu den Proben ein. Kraus verfaßte sogar eine zweite Strophe zum Eifersuchtsduett zwischen Polly und Lucy, die Brecht schließlich akzeptierte.

Die letzten Vorbereitungen für die Premiere begaben sich in einer Atmosphäre der Nervosität und der Spannung. Brecht änderte das Buch fast täglich; er war bis zum Premiertag damit beschäftigt, die Songs zuzuschleifen, zu pointieren und zu komplettieren. Das bedeutete eine harte Nervenprobe für die Schauspieler und vor allem für Weill, der sich oft vor die Aufgabe gestellt sah, in kürzester Zeit ganze Passagen neu- oder umzukomponieren. Reibereien zwischen den Mitwirkenden machten das Arbeitsklima nicht besser. Brecht und der Bühnenbildner Neher schworen abwechselnd, das Theater am Schiffbauerdamm nie wieder zu betreten, und die Darstellerin der Frau Peachum, Rosa Valetti, empörte sich über die Drastik der „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“ derart, daß sie sich weigerte, sie zu singen. Da sie ohnehin davon überzeugt war, daß die „Dreigroschenoper“ nicht über ein paar Aufführungen hinauskommen werde, schloß sie noch am letzten Probenstag heimlich einen Vertrag mit einem anderen Theater ab.

Auch Harald Paulsen, der Darsteller des Macheath, machte Schwierigkeiten. Er fühlte sich vom Dichter stiefmütterlich behandelt und wollte seinen ersten Auftritt vom Text her besser vorbereitet haben. Er forderte Brecht auf, einen neuen Song für ihn zu dichten. Brecht gehorchte ohne große Lust, brachte anderntags die „Moritat von Mackie Messer“ und drückte sie dem Komponisten in die Hand, der sie denn auch in einer Rekordzeit vertonte. Als er die Feder aus der Hand legte, ahnte er wohl selber nicht, daß die Melodie mit der charakter-



Kurt Weill

Federskizze von B. F. Dolbin, 1928

stischen fallenden Septime kurz vor dem Schluß „vielleicht die Melodie des Jahrhunderts“ (Werner Oehlmann) werden würde. Bei der Uraufführung durfte Paulsen die Moritat dennoch nicht singen; sie wurde Kurt Gerron, der den Tiger-Brown und den Straßensänger spielte, übertragen.

Es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß das Werk erst am Tage der Uraufführung, am 31. August 1928, ziemlich genau zweihundert Jahre nach der Londoner Uraufführung der alten Bettleroper, seine endgültige Gestalt gefunden hat. Präsentiert wurde es als ein „Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, übersetzt von Elisabeth Hauptmann“; Brecht, der auch

einige Villon-Nachdichtungen in den Text eingefügt hatte, fungierte, damals noch recht bescheiden, als „deutscher Bearbeiter“. Der Handlung sind eine Ouvertüre und ein Vorspiel vorausgeschickt, das in dem Londoner Stadtviertel Soho spielt: „Die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren. Ein Moritattsänger singt eine Moritat“, die gewissermaßen die Einstimmung gibt:

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

Das erste Bild zeigt Jonathan Jeremiah Peachums Bettlergarderoben. Peachum, Inhaber der Firma „Bettlers Freund“, betrachtet das Elend als „Ware“, die es zu verkaufen gilt. In seinem Laden gibt er den Bettlern jenes Aussehen, das „zu den immer verstockteren Herzen“ führt. Das Geschäft geht jedoch schlecht, denn der Mensch hat die „furchtbare Fähigkeit, sich gleichsam gefühllos zu machen“. Ein junger Bettler, der es gewagt hat, ohne Peachums Lizenz zu betteln, tritt ein. Peachum zeigt dem Unvorsichtigen, „wo Gott wohnt“, und rüstet ihn gegen eine Gebühr von zehn Schillingen und fünfzigprozentige Gewinnbeteiligung aus. Während der Bettler sich umzieht, fragt Peachum nach seiner Tochter Polly. Frau Peachum läßt durchblicken, daß Polly wieder mit dem „Captn“ zusammengewesen sei. Schließlich stellt es sich heraus, daß der „Captn“ mit dem Räuber Macheath, genannt „Mackie Messer“, identisch ist. Peachum wird von Unruhe erfaßt. Er weiß, daß seine Kundschaft nicht zuletzt Pollys wegen zu ihm kommt und er möchte sie, diesen „Haufen Sinnlichkeit“, nicht ausgerechnet an den von der Polizei gesuchten Macheath verlieren. Herr und Frau Peachum treten an die Rampe und singen den „Anstatt-Daß-Song“:

Peachum:

Anstatt daß

Sie zuhause bleiben und in ihrem Bett

Brauchen sie Spaß

Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.

Fram Peachum:

Das ist der Mond über Soho

Das ist der verdammte „Fühlst-du-mein-Herz-schlagen“-Text

Das ist das „Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin, Johnny!“

Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Das folgende Bild spielt in einem herzoglichen Pferdestall, wo die Hochzeit Pollys und des Räubers Macheath stattfinden soll. Nachdem Macheaths Bande ein paar Lastwagen voll gestohlener Einrichtungsgegenstände und Hochzeitsgeschenke angefahren hat, erscheint Hochwürden Kimball, der das Paar trauen soll. Die Räuber erheitern ihn mit dem „Hochzeitslied für ärmere Leute“, danach trägt Polly die „Ballade von der Seeräuber-Jenny“ vor und erntet viel Beifall:

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen

Und ich mache das Bett für jeden.

Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell

Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel

Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.

Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen

Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?

Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern

Und man fragt: Was lächelt die dabei?

Und ein Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird liegen am Kai.

Wenig später kommt der Polizeichef Brown, genannt Tiger-Brown. Er und Macheath kennen sich noch aus der Zeit, da sie in Indien als gemeine Soldaten dienten. Sie gedenken ihrer gemeinsamen Erlebnisse, indem sie den „Kanonen-Song“ singen. Macheath und Tiger-Brown konstatieren, daß sie einen gemeinsamen Gegner haben: den Bettlerkönig Peachum. Brown, der für die Sicherheit des Krönungszuges der Königin verantwortlich ist, fürchtet die Bettler-Kompanien Peachums; Macheath fürchtet, daß Peachum gegen ihn „irgendeinen

Stunk“ machen wolle, weil er mit der Hochzeit nicht einverstanden sei. Mit der letzten Strophe des „Hochzeitsliedes für ärmere Leute“ endet das Bild:

Und gibt's auch kein Schriftstück vom Standesamt
Und keine Blume auf dem Altar
Und weiß ich auch nicht, woher dein Brautkleid stammt
Und ist keine Myrte im Haar —
Der Teller, von welchem du issest dein Brot
Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!
Die Liebe dauert oder dauert nicht
An dem oder jenem Ort.

Im letzten Bild des ersten Aktes deutet Polly „durch ein kleines Lied“, den sogenannten „Barbara-Song“, ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath an. Sie rühmt ihre Standhaftigkeit den Liebhabern gegenüber, die Geld haben, nett waren und auch werktags einen reinen Kragen tragen:

Da behielt ich meinen Kopf oben
Und ich blieb ganz allgemein.
Sicher schien der Mond die ganze Nacht
Sicher ward das Boot am Ufer losgemacht
Aber weiter konnte nichts sein.

Dem Räuber Macheath, der nicht nett war, kein Geld hatte, auch am Sonntag keinen reinen Kragen trug und nicht wußte, was sich bei einer Dame schickt — dem Räuber Macheath aber konnte sie sich nicht versagen:

Da behielt ich meinen Kopf nicht oben
Und ich blieb nicht allgemein
Ach, es schien der Mond die ganze Nacht
Und es ward das Boot am Ufer festgemacht
Und es konnte gar nicht anders sein!

Ja, da muß man sich doch einfach hinlegen
Ja, da kann man doch nicht kalt und herzlos sein.
Ach, da mußte doch so viel geschehen
Ja, da gab's überhaupt kein Nein.

Peachum, der nicht nur das Elend, sondern auch seine Tochter als eine Ware betrachtet, die er möglichst teuer an den Mann bringen will, beschließt, Macheath bei der Polizei anzuzeigen. Der Hinweis Pollys, daß der Räuber mit dem Polizeichef befreundet sei, kann ihn von seinem Vorhaben nicht abbringen. Frau Peachum hat Gründe für die Annahme, daß Macheath gerade bei den Huren von Turnbridge weile; sie erbietet sich, die Huren zu bestechen, damit sie den unwillkommenen Schwiegersohn der Polizei in die Hände spielen. Danach beginnt das erste Dreigroschenfinale „Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse“. Die Quintessenz seiner Einsichten in die Unvollkommenheit der Welt und der Menschen gibt Peachum in der folgenden Strophe:

Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?
Sein Gut den Armen geben, warum nicht?
Wenn alle gut sind, ist Sein Reich nicht fern
Wer säße nicht sehr gern in Seinem Licht?
Ein guter Mensch sein? Ja, wer wär's nicht gern?

Doch leider sind auf diesem Sterne eben
Die Mittel kärglich und die Menschen roh.
Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben?
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!

Im ersten Bild des zweiten Aktes überbringt Polly dem Räuber Macheath die Nachricht, daß er fliehen müsse. Ihr Vater habe den Polizeichef unter Druck gesetzt, Brown könne im Augenblick nichts für ihn tun. Macheath übergibt Polly die Leitung seines „Geschäftes“ und nimmt Abschied von ihr.

Frau Peachums Annahme, daß Macheath, statt zu fliehen, im Hurenhaus von Turnbridge Zuflucht suchen werde, hat sich als richtig

erwiesen; ein Zwischenspiel schildert, wie sie die Hure Jenny mit zehn Schillingen besticht. Frau Peachum singt die „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“.

Im nächsten Bild wird Macheath das Opfer seiner sexuellen Hörigkeit. Während er und Jenny die „Zuhälter-Ballade“ singen, erscheinen die Konstabler und verhaften ihn.

Die dritte Szene spielt im Gefängnis. Tiger-Brown wird von Gewissensbissen geplagt: „Wenn sie ihn jetzt da hereinführen, und er mich anblickt mit seinen treuen Freundesaugen, ich halte das nicht aus.“ Macheath wird hereingeführt und in einen Käfig gesperrt. Brown, von einem „tiefen, strafenden Blick“ Macheaths getroffen, zieht sich zurück; Macheath singt die „Ballade vom angenehmen Leben“, deren Schlußvers lautet: „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“. Lucy, Browns Tochter, tritt auf. Sie überschüttet Macheath wegen seiner Heirat mit heftigen Vorwürfen. Macheath leugnet, Polly geheiratet zu haben, und verspricht Lucy die Ehe. Polly erscheint, zwischen den Frauen kommt es zu einer ordinären Eifersuchtsszene. Frau Peachum zerzt ihre Tochter schließlich fort, Lucy ermöglicht Macheath die Flucht. Tiger-Brown stellt mit Genugtuung fest, daß sein Freund entwichen ist. Seine Freude dauert nicht lange, da Herr Peachum kommt und ihm zu verstehen gibt, daß er mit seinen Bettlerscharen den Krönungszug stören werde. Brown weiß, daß ihn das seine Stellung kosten kann: „Jetzt kann nur mehr die eiserne Faust helfen, Sergeanten, zur Konferenz, Alarm!“ Vor dem Vorhang singen Macheath, Jenny und der Chor das zweite Dreigroschen-Finale; der Kernsatz lautet:

Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.

Der Refrain schließt mit den Versen:

Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:
Der Mensch lebt nur von Missetat allein!

Der Beginn des dritten Aktes zeigt die Bettler mit den Vorbereitungen für den Krönungszug beschäftigt. Jenny kommt, ihren Judaslohn

zu kassieren. Frau Peachum will nicht zahlen, Jenny ist empört, zumal Macheath der „letzte Gentleman von London“ sei: „In meinen Armen wollte er mich die Unbill vergessen machen, die ich ihm zugefügt habe“. Sie erzählt, daß er gerade bei einer Kollegin weile, „um auch sie zu trösten“. Peachum alarmiert Brown, aber Brown will nicht Macheath verhaften, sondern Peachums Betrieb ausräuchern. Der Bettlerkönig gibt ihm mit dem Vortrag des „Liedes von der Unzulänglichkeit menschlichen Streben“ zu verstehen, daß seine Schlaueit dafür nicht ausreicht:

Der Mensch lebt durch den Kopf
Der Kopf reicht ihm nicht aus
Versuch es nur, von deinem Kopf
Lebt höchstens eine Laus.

Denn für dieses Leben
Ist der Mensch nicht schlaug genug.
Niemals merkt er eben
Allen Lug und Trug.

Brown muß erkennen, daß er in der Hand Peachums ist: er kann zwar einige, aber nicht alle Bettler Londons verhaften. Um seine Stellung zu retten, verspricht er Peachum, den Freund zu fangen und bis sechs Uhr abends an den Galgen zu bringen. Peachum kommentiert:

Der Mensch ist gar nicht gut
Drum hau ihn auf den Hut.
Hast du ihn auf den Hut gehaut
Dann wird er vielleicht gut.

Jenny trägt an der Rampe den „Salomon-Song“ vor. In diesem Song wird erläutert, daß nur die „beneidenswert“ sind, die frei sind von der Weisheit Salomos, der Schönheit Kleopatras, der Kühnheit Cäsars und der Sinnlichkeit Macheaths.

Im zweiten Bild versuchen Polly und Lucy einander auszuhorchen. Als sie festgestellt haben, daß keine von ihnen den Aufenthaltsort

Macheaths kennt, sieht Lucy zufällig am Fenster, daß Makeath abermals eingefangen worden ist. Frau Peachum erscheint: „Zieh dich um, dein Mann wird gehenkt. Das Witwenkleid hab ich mitgebracht. Du wirst bildschön aussehen als Witwe. Nun sei aber auch ein bißchen fröhlich.“

Das letzte Bild spielt in der Todeszelle. Makeath will den Aufseher bestechen und bittet seine Komplizen, rasch tausend Pfund zu besorgen. Polly besucht ihn, hat aber kein Geld bei der Hand. Brown versucht, sich bei Makeath anzubiedern, wird aber abgewiesen. Die Familie Peachum, Lucy, der Pfarrer, die Huren und ein Komplize Makeaths finden sich ein, Makeath hält eine kleine Rede. In ihr heißt es: „Wir wollen die Leute nicht warten lassen. Meine Damen und Herren. Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biedereren Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“ Danach folgt eine „Ballade, in der Makeath jedermann Abbitte leistet“, nur nicht den „Polizistenhunden“:

Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhämmern ein.

Makeath besteigt den Galgen. Von Peachum angekündigt, taucht plötzlich Tiger-Brown als reitender Bote des Königs auf und verkündet die Begnadigung Makeaths und seine Erhebung in den erblichen Adelsstand. Peachum erläutert: „Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten, wenn die Getretenen wiedergetreten haben. Darum sollte man das Unrecht nicht zu sehr verfolgen.“ Alle singen, an die Rampe tretend, den „Schlußchoral“ mit Orgelbegleitung:

Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde
Erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt.
Bedenkt das Dunkel und die große Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt.

Kurt Weill definierte die Aufgaben, die Brechts Buch ihm gestellt hatte, in der Monatsschrift „Anbruch“ so: „Ich hatte eine realistische Handlung, mußte also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also entweder die Handlung unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewußt zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden mußte ... Erst die Durchführung einer sinnfälligen, faßbaren Melodik ermöglichte das, was in der ‚Dreigroschenoper‘ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.“

Weills Haltung gegenüber dem Buch der „Dreigroschenoper“ hat Theodor W. Adorno — in Übereinstimmung mit Brecht, Weill und den Theorien des epischen Theaters — als die eines „Musikregisseurs“ definiert: „Daß er um den durchkomponierten Stil und das herkömmliche musikdramatische Wesen sich nicht kümmerte, war nicht einmal das wichtigste. Nummernopern haben damals auch andere, wie Hindemith im Cardillac, geschrieben. Aber die Nummern sind bei Weill nicht, wie vor Wagner, selbständige musikalische Einheiten, sondern genau eingepaßt in den dramatischen Verlauf, den sie unterbrechen oder stillstellen.“

Die Intelligenz, mit der sich der Musikregisseur Weill seiner Aufgaben entledigte, wird nur noch von der Sensibilität übertroffen, mit der er sich in das innerste Wesen des Brechtschen Textes einfühlte. Diese Sensibilität wirkt mitunter fast feminin, vorausgesetzt, daß dies nicht in abschätzigem Sinne verstanden werde. So findet die aus kraftvollem Luther-Deutsch, aus verschlissenen Klischees der bürgerlichen Umgangssprache und aus den drastischen Wendungen des Verbrecherjargons geschaffene Kunstsprache Brechts ihre genaueste Entsprechung in der Musiksprache Weills, in die Elemente der barocken Musik, abgenutzte Formeln der bürgerlichen Unterhaltungsmusik und Wendungen aus Moritaten und Küchenliedern eingeschmolzen sind. Und wie Brecht Formulierungen gelangen, die sich dem Bewußtsein einer ganzen Generation eingeprägt haben und noch heute in Leitartikeln und Schlagzeilen wiederkehren, so gelangen Weill in seiner Musiksprache Formulierungen, deren bohrende Eindringlichkeit bis heute nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Ein Beispiel für die schlagende Prägnanz des Einfalls, die Weills bestes Teil ist, gibt — nach der Ouvertüre, die sich dem Hörer als eine mehr im Klangbild als im Satzbild leicht karikierte barocke Intrada in majestätischem Dreivierteltakt darstellt — schon die zweite Nummer des Werkes, die berühmte „Moritat vom Mackie Messer“ (Notenbeispiel Nr. 4). Die scheinbare Primitivität der Melodie erweist sich

Blues-Tempo (J. 66)
Ausrufer

Und der Hal-fisch, der hat Zeh-ne, und die trägt er im Go-
schö-nen blau-on Sonn-tag liegt ein te-ter Mann am
(In der Art eines Leierkessens)

nicht, und Ma-chenst du der hat ein Mes-ser, doch das Mes-ser
Strand und ein Monach geht um die Ek-le, den man Mack-ie

nicht man nicht, An 'nem Und Schmal Mei-er bleibt ver-
Mes-ser nennt, — — — — —

(Notenbeispiel 4)

bei näherem Zusehen als Raffinement, die Harmonik arbeitet mit den einfachsten Mitteln: die Sixte ajoutée, ein paar Nebendreiklänge, einige Vorhalte und die „falschen“ Quartbässe im dritten und vierten Takt genügen Weill, die Banalität der musikalischen Grundtatsachen zu verfremden und ins Hintergründige zu wenden.

Mit den sechzehn Takten der Melodie hat der Komponist zugleich einen neuen Gestalttypus geschaffen: den Song, in dem Elemente der alten Moritat, des Dienstmädchenliedes, des Volksliedes und des Bänkelsangs mit zeittypischen harmonischen und rhythmischen Zutaten zusammengeschmolzen und auf diese Weise aktualisiert und für die gesellschaftskritische Polemik tauglich gemacht sind. Die „Moritat vom Mackie Messer“ ist das Urbild des Songs, und der Begriff Urbild sei hier durchaus im Sinne Goethes verstanden. Lösungen von einer so genialen Schlüssigkeit sind Weill vorher kaum und später nicht allzu oft gelungen.

Auch die Süße, deren Brechts Verse manchmal fähig sind, wird von Weills Musik nicht bloß aufgefangen und widergespiegelt, sondern „ausgelegt“, wie es die Prinzipien des epischen Musiktheaters fordern. Erst die zwielichtige Neapolitaner-Harmonik und der mehrfach wiederholte Wechsel zwischen Quinte und kleiner Sexte im Refrain des „Barbara-Songs“ legen die sexuelle Hörigkeit der Polly als schicksalhaft, als Fatum aus: die Musik gibt der Figur die Tiefendimension, die der Text nur andeutet; sie macht das Verhalten der Polly erst verständlich. Ähnliches leistet die Musik zu Beginn des zweiten Aktes in Pollys Lied „Hübsch als es währte“ und im folgenden „Melodram“. Die verzehrende Melancholie der Melodie zu der Textstelle „Die Liebe dauert oder dauert nicht“ hat die Wirkung eines süßen Narkotikums. Sie antizipiert nicht bloß die „Tristesse“ der „Saganisten“, die fünfundzwanzig Jahre später so viel von sich reden machten, sondern sie desavouiert sie als eine modische Arabeske. Man könnte sogar noch weitergehen und sagen, daß die Melancholie, die Weill der Figur der Polly beigibt, die moralische Rehabilitation dieser Figur einleitet: wer so zu empfinden vermag, kann nicht bloß Nutznießer der „Verhältnisse“ sein, die, nach Peachum, nicht so sind, wie sie sein sollten; er ist Nutznießer und Opfer zugleich.

Im „Barbara-Song“, in der Abschiedsszene Polly-Madheath und sogar noch in der drastischen „Zuhälter-Ballade“ besorgt der Komponist die Gesellschaftskritik auf indirektem Wege. Hier macht er es seinem Publikum leicht, ihn mißzuverstehen und über der schmerzlichen Süße der Musik ihre latente Aggressionskraft zu übersehen.

Auch in dem kunstvoll ins Plärrig-Ordinäre stilisierten „Eifersuchts-Duett“ des zweiten Aktes wird die Gesellschaftskritik überdeckt, in diesem Falle von der Typen-Parodie. Im Song der Seeräuber-Jenny, im „Kanonen-Song“ und im zweiten „Dreigroschenfinale“ wirft die Musik die Maske ab. Zum Vorschein kommt ein Antlitz, das Hohn und Zorn zur Fratze verzerrt haben. Das Mitleid mit den Unterdrückten hat sich in Haß gegen die Unterdrücker, die Trauer ob des Elends in Wut auf die Schuldigen an diesem Elend verwandelt.

In diesen Nummern gewinnt die Musik etwas Bedrohliches, Verhängnisvolles. Es zeugt abermals für Weills durchaus singuläre Begabung, daß er die verschiedenen Aspekte, unter denen das große Verhängnis in der vorfaschistischen Epoche sichtbar wurde, nicht nur zu erkennen, sondern auch musikalisch zu artikulieren vermochte. Die unheimliche Stille in den letzten fünf Takten des Songs von der Seeräuber-Jenny, denkbar einfach mit Hilfe einer Quintparallele und einer im Sinne der traditionellen Schul-Harmonisierung „falschen“ I-V-IV-Folge beschworen, ist identisch mit der Schreckensstarre vor dem sozialistischen Weltgericht, das Weill und Brecht damals nahe herbeigekommen wähnten. Diese fünf Takte wirken, als wären sie mit angehaltenem Atem komponiert worden (Notenbeispiel Nr. 5).

(frei gesprochen)
„Alle!“ Und wenn dann der Kopf Blit, sag ich (ppp)
wer-den sie mach sa-gen hü-ren! Hepp-in! Und das

Breit
Schiff mit acht Se-gein und mit fünf-zig Ka-no-nen ward ent-schwin-den mit mer.

(Notenbeispiel 5)

Auf das so leise wie unheimlich grollende Aufrührer-Pathos der Seeräuber-Jenny weist Ernst Bloch in einem Essay hin: „Im Brecht-Weill-Land macht sich aber nicht nur die Frömmigkeit gemein, sondern die Blasphemie rechtgläubig. Der himmlische Bräutigam erscheint der Schubertschen Nonne, die hier die Seeräuber-Jenny ist, als Pirat, und das ‚Hoppla‘ ist so apokalyptisch, wie man nur will . . . Auch das: ‚Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin‘ hätte nicht seine süßen und gefährlichen Hintergründe, wäre kein revolutionärer Zustand in der Welt und der unterdrückte Mensch nicht in jedem Sinn auf dem Marsch, sich zu konkretisieren. Die Gäste lachen zwar über Jennys Lied und finden es nett, die Bürger reagieren sich ab und helfen der Dreigroschenoper zu einem Erfolg, den ihr Bierulk, aber nicht diese starke Dynamitstelle verdient hätte. Der Kerl der Seeräuber-Jenny kommt leider nicht als Bote des Schlusses und beschießt die Stadt (was die revolutionäre Logik des Stückes gewesen wäre): es ist dennoch unzuverlässige Musik, dicke Luft im Amusement, die satte Kunst ist hin, die Substanz erscheint als Dreck, im Abwaschzuber und in dem, was die denkt, die davor steht. Glüh’ Heil’ge Flamme, glüh’ — an Lumpen brennt sie am besten. Schläge doch, gewünschte Stunde, gewünschte Stunde, schlage doch — auch die Seeräuber-Jenny singt Kantaten, soweit sich von einer so ungebildeten und geschundenen Person überhaupt etwas erwarten läßt. Ihr Pietismus ist etwas drohend, aber ihr Liedchen gehört in die Wochen vor Weihnachten. Echte Adventsstimmung, den Anforderungen des neuzeitlichen Geschmacks entsprechend.“

Die wuchtig stoßenden, aggressiven punktierten Moderato-assai-Rhythmen des zweiten Dreigroschenfinals steigern den beißenden Sarkasmus des Textes zur höhnisch gellenden Anklage. Der Fortissimo-Schrei „Der Mensch lebt nur von Missetat allein“, mit dem die Nummer schließt, kündigt die Revolution derer an, die, mit Peachum, forderten, „zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein“.

Nun, die Revolution ist in den zwanziger Jahren ausgeblieben. Stattdessen kam, von Weill mit den grellen Trompeten-Passagen des „Kanonen-Songs“ angekündigt, etwas anderes: der Terror bestialischen Untermenschentums, das, wie Brecht es formulierte, aus jeder

ihm nicht genehmen Rasse sein „Beefsteak Tatar“ gemacht hat. Schärfer als im „Kanonen-Song“ ist die Soldateska-Barbarei unseres Jahrhunderts mit musikalischen Mitteln noch nicht karikiert worden. Daß die Karikatur von der Wirklichkeit gräßlich übertrumpft wurde, kann nicht Weill, sondern allenfalls denen vorgeworfen werden, die seine Musik bloß als Reizmittel und nicht als Menetekel begriffen.

Einige von den Mitteln, mit denen Weill die Gesellschaftskritik betrieb, hatte bereits Strawinsky vorgeprägt, als er gewisse Modelle der Vulgärmusik gewissermaßen demonitierte und die Bruchstücke — analog den Praktiken der modernen Maler von Picasso bis Schwitters — nach den Spielregeln einer verabsolutierten Ästhetik neu zusammenfügte und in das unbarmherzig gleißende Licht eines spekulativ experimentierenden Kunstverständes tauchte. Ähnlich verfuhr Weill, indem er die Formen der damals eingebürgerten Gesellschaftstänze Fox-trot, Tango und Shimmy verfremdete und auf diese Weise der Sphäre der Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entriß, der sie entstammen. Die Mittel, mit denen Weill die Verfremdung erzielte, sind eine erbarmungslose Rhythmik, schroffe, manchmal schockartige Harmoniewechsel und nicht zuletzt die Instrumentation. Wenn Weill beispielsweise den Schlußchoral des Werkes von einem Orchester begleiten läßt, dessen Besetzung der einer mittelgroßen Tanzkapelle ähnelt, dann entsteht der Verfremdungseffekt ganz zwanglos aus dem Kontrast zwischen dem Ausdruckscharakter und dem Klangbild der Musik.

Die Rolle, die der Jazz im Schaffen Weills spielt, ist lange Zeit überschätzt worden, auch vom Komponisten selber. Was den Jazz zum Jazz macht, sind die Improvisation, die jazzgerechte Intonation, also das Pressen und Einfärben des Instrumentaltones, und die permanente Spannung zwischen dem starr festgehaltenen Grundrhythmus der rhythm section und dem Rhythmus der melodic section, der den Grundrhythmus aufzubrechen versucht. Im Grunde hat Weill vom Jazz nur den starren Grundrhythmus und einen Teil des Instrumentariums entlehnt. Die „Dreigroschenoper“ in den Bereich des Jazz zu verweisen, wäre unter diesen Umständen ein böses Mißverständnis. Über den Analogien zwischen Strawinsky und Weill darf die Un-

terschiedlichkeit ihrer Resultate keinesfalls vergessen werden. Ein Stück wie Strawinskys „Zirkuspolka“ verharrt im Ästhetischen; es meint sich selber. Ein Stück wie Weills „Tango-Ballade“ hingegen bricht aus dem Ästhetischen aus und wirkt ins Gesellschaftliche herein; es zielt auf einen Partner, auf einen Gegner, ja man könnte mit guten Gründen behaupten, daß Weills Musik nicht zuletzt von dem Gegner lebt, den sie angreift. Auf kurze Formel gebracht: Strawinskys Musik meditiert, Weills Musik polemisiert.

Ein Unterschied zwischen Strawinsky und Weill besteht ferner hinsichtlich der Beherrschung des kompositorischen Rüstzeugs. Weill war dem Russen, der, wie Brecht, gern fremde Einfälle adaptierte, an melodischer Erfindungskraft zweifellos überlegen, obschon auch er den „Morgenchoral des Peachum“ der alten „Beggar's Opera“ entlehnte; was die architektonische Gestaltungskraft, die Ökonomie in der Verwertung des Themenmaterials und die Konsistenz der Form und des Tonsatzes angeht, konnte er sich keinesfalls mit Strawinsky messen. Schon eine flüchtige Analyse der Partitur zeigt, daß es in der „Dreigroschenoper“-Musik Fehlharmonisierungen, Stimmführungsfehler und notdürftig verkittete Bruchstellen gibt. Auch die musikalische Orthographie ist manchmal fehlerhaft, und die schlecht ausgehörte Modulation an der Stelle „Isstest dein Brot“ im Liebeslied Polly-Macheath, die die Zentraltonart G-Dur (?) jäh nach es-moll wendet, ist kein Einzelfall (Notenbeispiel Nr. 6). So beginnt der Song der Seeräuber-Jenny in c-moll und schließt mit der Dominante von h-moll, und der „Salomon-Song“ fängt in C-Dur an und endet, nach einer rastlos schweifenden Modulationen-Folge, in F-Dur.

Diese Defekte sind nicht allein durch Ungelenkheit und die Hast zu erklären, mit der einige Nummern des Werks komponiert werden mußten. Es hat vielmehr den Anschein, als habe Weill Form und Satzbild mitunter absichtlich demoliert, etwa wenn er in der „Zuhälter-Ballade“ den f-moll-Schluß des Gesangsteils und den Beginn des e-moll-Nachspiels in einem einzigen Takt übereinandermontiert. Gesangsteil und Nachspiel überlappen einander wie die Flicker auf Peachums kunstvoll präparierten Bettlergewändern. Derlei Nahtstellen und Satz-Schludereien erwecken den Eindruck, als habe Weill einen

gib's kei-ne Myr-ten im Haar. Der Tel-ler, von wel-chem du

is -t sei- dein Brod. schau ihn nicht lang an. wurf ihn fort. Der

(Notenbeispiel 6)

der Brechtschen „Dreigroschenoper“-Welt adäquaten „Dreigroschen-Tonsatz“ schreiben wollen. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß Weill die fehlenden Stifte in der Orgelwalze absichtlich durch Pausen auskomponierte. Die Defekte der Musik entsprechen also den Defekten der Gesellschaft. Sie sind damit wenn nicht musikalisch, so doch soziologisch legitimiert.

„Ohne den kühn gemachten Zerfall in Strawinskys ‚Geschichte vom Soldaten‘“, schrieb Ernst Bloch in seinem Essay „Zur Dreigroschenoper“ im Jahre 1935, „wäre die ‚Dreigroschenoper‘ nicht; aber ohne den gemeinen Zerfall, ohne die Schlager seit 1880 erst recht nicht. Das ‚Prickelnde‘ wie der Schmalz haben keine bessere Musik über sich als die, worin sie zitiert werden; die brechende Schönheit der Trompetenmelodie, beim Abschied Pollys vom Räuber, wird zum Zitat eines Lebens, das noch keinen Platz hat. Der Versuch der Dreigroschenoper hat die schlechteste Musik in den Dienst der heute vorgeschrittensten gestellt; und sie zeigt sich gefährlich. Aus der Hure im

bürgerlichen Straßendienst wurde eine anarchistische Schmugglerin, wenigstens eine anarchistische.“

Es ist fraglich, ob das Publikum, das der Uraufführung beiwohnte und danach dem Theaterdirektor Ernst Josef Aufricht monatelang ein volles Haus bereitete, überhaupt begriff, was da auf der Bühne vor sich ging und was das Wesen der Weillschen Musik eigentlich ausmacht. Die Zuhörer, denen die „Moritat von Mackie Messer“ allzu leicht ins Ohr ging, überhörten, daß die „Dreigroschenoper“-Musik eine Menetekel-Musik ist, daß aus den lumpenhaft-stockfleckigen Klängen ein todtrauriges „gewogen und zu leicht befunden“ herauftönt. Sie überhörten den grimmigen Hohn und hielten das apokalyptische „Hoppla“ der Seeräuber-Jenny für einen guten Witz oder einen wirksamen Gag. Sie verwechselten Verzweiflung mit mondäner Melancholie, tödliche Verlorenheit mit süßer Schwermut und den Aufschrei derer, die zum Essen Steine und eben nicht Brot kriegen, mit einem Preislied auf die Armeleutepoesie; kurzum: wo immer es anging, verwechselten sie die Maske mit dem, was sie maskiert. Damit handelten sie wie die, die vom Wörtchen Galgenhumor stets den Galgen wegdenken.

Der ungeheure Erfolg der „Dreigroschenoper“ war also primär ein Mißverständnis und danach erst einer der Musik und der Inszenierung Erich Engels mit Rosa Valetti, Roma Bahn, Kate Kühl, Lotte Lenya, Harald Paulsen, Kurt Gerron und Erich Ponto in den wichtigsten Rollen. Die Kritiker waren sich selten so uneinig wie vor diesem Werk. Kurt Tucholsky nannte die Welt des Mackie Messer ein „stilisiertes Bayern“, Alfred Kerr resümierte: „Und alles zusammen, Brecht, Jazz, Volkstexte von Weill durchtrieben gesetzt, Inhalte von 1728, Kleidung von vielleicht 1880 — das alles ist kein verschollenes Chinesentum. Sondern heutige Mandschurei.“

Das „Tageblatt“ rühmte die Musik mit den Worten: „Grell wie der Text, von großer Energie, von einem schlagenden aufpeitschenden Rhythmus, scharfer Intelligenz, geschickter Technik, raffinierter Verwendung der Pausen, Orgel neben Saxophon, verbissen und verbittert wie die Worte; das Revolutionäre, Aufwieglerische des Textes verdoppelnd, die bürgerlichen Momente und Stimmungen untermalend.“



Erich Ponto — Roma Bahn — Harald Paulsen — Kurt Gerron
Szenenbild aus der Uraufführung der „Dreigroschenoper“

Es ist charakteristisch für das Werk wie für die politische Situation im Jahre 1928, daß die „Dreigroschenoper“ von der äußersten Rechten und von der äußersten Linken fast mit der nämlichen Heftigkeit, wenn auch mit unterschiedlichen Argumenten, abgelehnt wurde. Der „Völkische Beobachter“ schimpfte: „Der in irgendeinem Winkel jeder Großstadt besonders konzentrierte Drecksumpf kann für die Kinoromantik der Klettermaxekultur gerade noch gut genug sein und ist im übrigen aber wirklich nur eine Angelegenheit des polizeilichen Straßenreinigungsverfahrens“. Hier war übersehen worden, daß ein Werk auch durch die Kraft des „negativen Beispiels“ wirken kann.

Die „Rote Fahne“ kritisierte wiederum, daß die „Dreigroschenoper“ der „gesellschaftlichen Konkretheit“ ermangele, und als Erich Engel 1960, zweiunddreißig Jahre nach der Uraufführung, das Werk im Theater am Schiffbauerdamm abermals inszenierte, schrieb Henryk Keisch im „Neuen Deutschland“: „Diejenigen, die früh mit dem Haifischsong aufwachten und abends mit der Ballade vom angenehmen Leben einschliefen, gehörten in weitaus überwiegender Zahl einer intellektuellen oder halbintellektuellen Schicht von meist kleinbürgerlicher Prägung an, die seit dem ersten Weltkrieg ihre Wurzeln verlor. Das waren Menschen, die sich dem Proletariat näherten, ohne noch alle Konsequenzen solcher Annäherung auf sich nehmen zu können oder zu wollen. Die anarchistischen Züge der ‚Dreigroschenoper‘, das Äußerlich-Provokante, die Bürgerschreckelemente ersetzten ihnen wirksame revolutionäre Taten. Zwar ging Brecht ohne Zweifel bereits einige beträchtliche Schritte über den nur-formalen Protest mancher Literatur- und Kunstbewegungen jener Zeit hinaus. Aber er befand sich doch erst auf dem Weg zu seinen späteren marxistischen Positionen. Die ‚Dreigroschenoper‘ ist das Werk eines Moralisten, daher eines Hassers der Bourgeoisie. Sie ist noch nicht das Werk eines Klassenkämpfers.“

Das ist sie in der Tat nicht. Denn Brecht war Ende der zwanziger Jahre noch nicht bereit, seine Kunst in den Dienst an der orthodoxen marxistischen Klassenkampf-Doktrin zu stellen, und Weill dachte zeitlebens nicht daran, es zu tun. Der höhnisch grimassierende Protest, der aus der „Dreigroschenoper“-Musik tönt, ist nicht ideologisch de-

terminiert. „Keine Gemeinschaftsideologie“, erkannte Adorno schon 1929, „kommt da vor, stofflich nicht und auch musikalisch nicht, da nichts Edles und Verklärendes als Kollektivkunst gesetzt, sondern der Abhub von Kunst aufgehoben wird, dem Abhub der Gesellschaft den Laut zu finden . . . Mit keiner Melodie der Dreigroschenoper kann man Wiederaufbau spielen; ihre ausgehöhlte Einfachheit ist nichts weniger als klassisch.“

Der Verzicht auf jedes orthodox-marxistische Reglement gibt der Musik einerseits jene verführerische Vieldeutigkeit, die es dem Publikum leicht macht, die Melodien Pollys und des Räubers Macheath als bloßes atmosphärisches Genußmittel zu konsumieren; er gibt ihr andererseits aber auch eine Dauer, die die der Klassenkampf-Ideologie möglicherweise übertrifft. In der Wohlstandsgesellschaft Mitteleuropas und Nordamerikas haben die marxistischen Klassenkampf-Parolen ihre Wirkung verloren. Die „Dreigroschenoper“-Musik hat die ihre noch längst nicht eingebüßt.

Lotte Lenya, deren Artikulation Alfred Kerr in seiner Kritik „mit ehernem Griffel“ gerühmt wissen wollte, berichtet, daß Berlin nach der Uraufführung von einem wahren „Dreigroschenoper“-Fieber geschüttelt wurde. Ein smarter Gastronom eröffnete eine Dreigroschen-Bar, in der ausschließlich Weills Musik gespielt wurde, zahllose Nachfolger und Nachahmer traten auf den Plan und variierten das Brecht-Weillsche Song-Modell bis zum Überdruß, die Melodie der „Moritat von Mackie Messer“ wurde zum Erkennungssignal wie vordem Siegfrieds Horn-Motiv, mit einem Wort: in der „Dreigroschenoper“ erkannten sich eine ganze Epoche und ihre Gesellschaft wieder, und es bliebe nur noch zu untersuchen, ob das für das Werk oder für die Gesellschaft spricht.

Es ist nicht verwunderlich, daß auch der Film am Erfolg des Werkes partizipieren wollte. 1929 unterzeichneten Brecht und Weill einen Vertrag mit der Nero-Filmgesellschaft, der sie verpflichtete, ein Drehbuch, das Brecht aus dem Stück zu destillieren hatte, mit der Musik von Kurt Weill zu verfilmen. Brecht schrieb das Drehbuch unter dem Titel „Die Beule — ein Dreigroschenfilm“. Schon der Titel verrät, daß er im Drehbuch die gesellschaftskritische Tendenz des Stückes

noch akzentuiert hatte: Macheath wird zum Schluß des Filmes auf „legalem“ Wege Chef der National Deposit Bank und erwartet gemeinsam mit Peachum und Tiger-Brown die englische Königin. Statt seiner wird einer von Peachums Bettlern, den Peachum zuvor als Repräsentanten derer, „die im Dunkeln leben“, in den Vordergrund geschoben hat, ins Gefängnis eingeliefert. Die Strophen, um die die Moritat erweitert wurde, resümieren den Vorgang:

Daß nur er im Trüben fische
Hat der Hinz den Kunz bedroht
Doch zum Schluß vereint am Tische
Essen sie des Armen Brot.

Denn die einen sind im Dunkeln
Und die andern sind im Licht
Und man siehet die im Lichte
Die im Dunkeln sieht man nicht.

Die Nero-Filmgesellschaft hatte sich zwar vertraglich verpflichtet, den Film nach den Entwürfen der Autoren zu drehen, hatte aber offensichtlich nicht damit gerechnet, daß Brecht die antikapitalistisch-marxistische Tendenz so scharf herausarbeiten werde. Als die Firma, berichtet Brecht in seiner Darstellung „Der Dreigroschenprozeß — Ein soziologisches Experiment“, den Manuskriptentwurf kennenlernte, „zeigte sie alle Symptome schwerer Enttäuschung. Ihrer Ansicht nach erwuchs ihr nämlich so die bittere Notwendigkeit, noch einmal in den Beutel zu greifen, um uns zu einem Verzicht auf Arbeit zu bewegen. Gegen alle Voraussicht bestanden wir jedoch auch finanziellen Verlockungen gegenüber hartnäckig auf dieser Arbeit. Ernstlich verstimmt erklärte die Firma nunmehr den Vertrag unter einigen ein wenig nichtigen Vorwänden für ungültig, was die ihr unbequemen Punkte anging, und traf alle Anstalten, den Film ohne uns so verkaufbar wie (nur so) möglich herzustellen. Wir mußten also die Gerichte anrufen.“

Der „Dreigroschenprozeß“, den die Klage Brechts und Weills auslöste, wurde viel diskutiert. Er endete mit einem wenn nicht moralisch, so doch formaljuristisch unanfechtbaren Freispruch für die be-

klagte Firma, also mit einer Niederlage für Brecht. Weill gewann zwar seinen Teilprozeß, aber das Urteil war derart verklausuliert, daß er mit seinem Sieg nichts anfangen und die Verfilmung der „Dreigroschenoper“ nicht verhindern konnte. Regisseur des Filmes war G. W. Pabst. Seine Arbeit fand nicht den Beifall Brechts und Weills, da sie mindestens einen Teil der sozialkritischen Aggressivität in Bildern von einem merkwürdigen, fast magisch wirkenden düsteren Stimmungszauber ertränkte. Dennoch konnte selbst ein so scharfsichtiger marxistischer Kritiker wie Siegfried Kracauer nicht umhin, dem Film zu attestieren, daß er, was den Charakter einer sozialen Satire, den lyrischen Stimmungsgehalt und die revolutionäre Färbung angehe, dem Original „alles in allem“ entspreche.

Im Jahre 1929, als die ersten Schwierigkeiten bei der Verfilmung der „Dreigroschenoper“ auftauchten, veröffentlichte Alfred Kerr im „Berliner Tageblatt“ eine Polemik, in der er Brecht beschuldigte, daß er in dem Buch „Die Songs der Dreigroschenoper“ zwar der einen oder anderen Ballade den Vermerk „Nach F. Villon“ beigegeben habe, daß es ihm aber nicht eingefallen sei, auch den „treuen Dolmetsch“, den Übersetzer K. L. Ammer, zu erwähnen. Kerr schloß seine Attacke mit den Worten: „Der Wahlspruch ‚Nur wer von Fremden lebt, lebt angenehm‘ ist eine Überzeugung — aber auch ein Grundsatz? Jeder Schriftsteller (ob er nun Bert heißt oder Klemens) bedenke das.“

Brecht replizierte mit wenigen lapidaren Sätzen: „Eine Berliner Zeitung hat spät, aber doch noch gemerkt, daß in der Kiepenheuerschen Ausgabe der Songs zur ‚Dreigroschenoper‘ neben dem Namen Villon der Name des deutschen Übersetzers Ammer fehlt, obwohl von meinen 625 Versen tatsächlich 25 mit der ausgezeichneten Übertragung Ammers identisch sind. Es wird von mir eine Erklärung verlangt. Ich erkläre also wahrheitsgemäß, daß ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.“

In der Zeitschrift „Die schöne Literatur“ wurde der Ausdruck von der „grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“ zwar wütend als „finstere Entschlossenheit, sich auf fremde Kosten zu bereichern“ definiert, aber ein Vergleich der Ammerschen Übersetzungen

mit Brechts Bearbeitungen erweist, daß Brecht dort, wo er umdichtete, stets die größere Plastizität des Ausdrucks und des Bildes erreichte. Die fünfundzwanzig Verse, die er unverändert übernahm, hatten die größtmögliche Plastizität bereits erreicht; es gab also keinen Grund, sie zu ändern. Wohl aber gab es einen Grund, den Namen Ammer fortan nicht zu „vergessen“, sondern in die Mitarbeiterliste aufzunehmen. Brecht tat das und ließ überdies dem unfreiwilligen Mitarbeiter einen kleinen Prozentsatz der Tantiemen und Honorare überschreiben. Damit war die Affäre gütlich beigelegt.

Durch den Sensationserfolg der „Dreigroschenoper“ ermutigt, regte Ernst Josef Aufricht, der Direktor des Schiffbauerdamm-Theaters, Brecht und Weill an, für die Spielzeit 1929/30 ein neues Stück im Stile der „Dreigroschenoper“ zu schreiben. Brecht und seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann stückten daraufhin ein Gangster-Singspiel zusammen, das formal etwa dem Modell der „Dreigroschenoper“ entspricht, aber in der Aussagekraft weit hinter ihm zurückbleibt. Das Stück spielt in der Chicagoer Unterwelt; der Titel „Happy end“ kündigt den glücklichen Ausgang der Handlung bereits an.

Held des Gangsterspektakels ist Bill Cracker, Besitzer eines übel beleumdeten Ballhauses und eines rührbaren Herzens; seine Gegenspieler sind die Bandenchefin „Fliege“ und der Heilsarmeeleutnant Lilian, die es sich in den Kopf gesetzt hat, die Gangster in Bills Ballhaus, vor allem aber Bill selber, zu bekehren. Moralische Standpauken bleiben wirkungslos, aber als sie Bill das „Lied vom Surabaya-Johnny“ und seiner verlassenen Braut vorsingt, wird der Hartgesottene weich und verpaßt einen geplanten Banküberfall. Die „Fliege“ verurteilt ihn dafür zum Tode, aber Bill wird nicht nur von Lilian, sondern auch vom Zufall begünstigt: die „Fliege“ erkennt in einem Heilsarmeeleutnant ihren davongelaufenen Mann wieder und sinkt ihm und der Heilsarmee an die Brust. Bill verlobt sich mit Lilian, die Gangster werden von der allgemeinen Bekehrungswut angesteckt und treten gleichfalls in die Heilsarmee ein. Die Sätze, mit denen die „Fliege“ die Gangster zur „Bekehrung“ auffordert, sind fast wörtlich der Abschiedsrede des Macheath in der „Dreigroschenoper“ entnommen.

Die gesellschaftskritische Verbrämung und die epische Spielform können nicht darüber hinwegtäuschen, daß „Happy end“ im Grunde eine Sache des Amüsiertheaters ist. Viel Zutrauen zu seinem Text scheint auch Brecht nicht gehabt zu haben. Er nahm ihn nicht in seine „Stücke“ auf und gab vor, es handele sich um die von Elisabeth Hauptmann besorgte Dramatisierung einer amerikanischen Magazin-story von Dorothy Lane, zu der er nur die Song-Texte beige-steuert habe. Aber diese Mystifikation konnte nicht aufrechterhalten werden. Amerikanische Journalisten fanden rasch heraus, daß es keine Autorin dieses Namens gab und daß es folglich auch keine Magazin-story von ihr geben konnte.

Für Kurt Weill war das Stück immerhin ein Anlaß, einige seiner besten Songs zu komponieren. Vor allem im „Lied vom Surabaya-Johnny“ gelang ihm abermals jene unnachahmliche Mischung von parodiertem und echtem Sentiment, von Aggressivität und Schlichtheit, die er in der „Dreigroschenoper“ so erfolgreich erprobt hatte. Die Verbissenheit und der anklägerische Hohn der „Dreigroschenope“-Musik fehlen freilich der Musik zu „Happy end“ oder werden von romantisierenden Elementen überdeckt. Wiederum ist festzustellen, daß Weill seinen Textdichter besser erraten hatte, als der es später wahrhaben wollte. Denn auch in den Songtexten ist der romantische Grundton unüberhörbar. Ein „grüner Mond“ scheint durch das löcherige Dach der Gangsterzentrale „Bills Ballhaus“, und an einer Stelle wird ein gewisser Joe aufgefordert, die „Musik von damals“ nachzumachen. Das tat, stellvertretend für Joe, Kurt Weill, indem er den „Bilbao-Song“ komponierte. Die Musik zu diesem Song wirkt, als wäre sie aus Brandy-Dunst, Kaschemmenromantik und Schnipseln schäbiger Unterhaltungspiècen destilliert. Auch das „Matrosenlied“ mit den aufreizenden Tango-Rhythmen und den schroffen, hier aber „ausgehörten“ und daher zwingenden Harmoniewechseln ist von Romantik umweht; Seeräuber- und Teerjackenromantik hat hier ihren adäquaten Ausdruck gefunden. Die Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“, in der Brecht und Weill ein unreglementiertes, anarchistisch-freizügiges Leben noch für möglich hielten, spricht aus dem „Bilbao-Song“ wie aus dem „Matrosenlied“. Sie werden in ihrer Prägnanz,

Einfallsfrische und Bildkraft allenfalls von dem zündenden Heilsarmee-Marsch und vom Song des Branntweinhändlers erreicht.

Die Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm — abermals von Engel, Neher und Brecht auf das Sorgfältigste vorbereitet und von den Schauspielern Carola Neher, Helene Weigel, Oskar Homolka, Kurt Gerron, Theo Lingen und Peter Lorre getragen — endete mit einem Skandal. „Die glänzend artikulierende Frau Weigel“, notierte Alfred Kerr, „sprach, nein: las am Schluß des versandenden Abends von einem Zettel rasch noch ein bißchen Sozialkritik.“ Ein Teil des Publikums randalierte, ein anderer applaudierte demonstrativ. Über die Qualitäten des Buches waren sich — ausnahmsweise — die Kritiker roter, brauner und neutraler Couleur einig. Durus, der Kritiker der „Roten Fahne“ schrieb: „In diesem ‚geistreich‘ und mit Gesinnungskulisse aufgemachten Rührbrei ist alles unecht bis auf das hervorragend anständige Mitwirken der Schauspieler.“ Während Durus an anderer Stelle seiner Rezension von „Bedürfnistexten mit Bedürfnismusik“ sprach, klopfte Kerr, der das Stück einen „Pump mit Gesangseinlagen“ nannte, immerhin dem Komponisten amüsiert-aner kennend auf die Schulter: „Schmeichler! Er setzt wenigstens entzückend, was das Volk (gegen Entree) singt. Er ist ein sehr Aparter im Unaparten. Herzensspitzbub! mit Programm. Soll man erst noch versichern, daß er es einem ‚angetan‘ hat?“

Die „Kurfürstendammfassung der Dreigroschenoper“, wie man „Happy end“ genannt hat, fand beim Publikum der ausgehenden zwanziger Jahre wenig Zustimmung. Das Publikum der ausgehenden fünfziger Jahre akzeptierte das Stück willig: 1958 wurde es in München, 1959 in Hamburg aufgeführt. Beide Aufführungen erbrachten den Beweis, daß Weills Musik noch heute über die Dürftigkeit des Textes hinwegtäuschen und dem Stück einen respektablen Publikums-erfolg sichern kann. Die Lebenskraft der Songs scheint unverwundlich zu sein.

Während die „Dreigroschenoper“ und „Happy end“ entstanden, arbeiteten Brecht und Weill, soweit es ihre Zeit gestattete, an der Umformung des „Mahagonny“-Songspiels zur abendfüllenden Oper. Im November 1929 lagen Text und Partitur vor. Die Handlung spielt,

wie erwähnt, in einem ins Mythische transponierten kapitalistischen Amerika: der Prokurist Fatty, der Dreieinigkeitsmoses und die Witwe Begbick, die bereits in Brechts Stück „Mann ist Mann“ als Wirtin aufgetreten ist, sind auf dem Weg zur Goldküste. Aber der Weg ist weit, und die drei sind arbeitsscheu. Die Witwe Begbick sagt: „Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen!“

Darum laßt uns hier eine Stadt gründen
Und sie nennen Mahagonny
Das heißt: Netzestadt!
Sie soll sein wie ein Netz
Das für die eßbaren Vögel gestellt wird.
Überall gibt es Mühe und Arbeit,
Aber hier gibt es Spaß.
Denn es ist die Wollust der Männer
Nichts zu leiden und alles zu dürfen.

Zentrum der Stadt soll „Das Hotel zum reichen Manne“ werden.
Fatty und Dreieinigkeitsmoses kommentieren:

Aber dieses ganze Mahagonny
Ist nur, weil alles so schlecht ist
Weil keine Ruhe herrscht
Und weil es nichts gibt
Woran man sich halten kann.

Die ersten „Haifische“ — Jenny und sechs weitere Dirnen auf der Suche nach Männern und Dollars — treffen ein und singen den „Alabama-Song“. In den nächsten zehn Jahren ziehen die „Unzufriedenen aller Kontinente der Goldstadt Mahagonny entgegen“, denn:

Unter unseren Städten sind Gossen
In ihnen ist nichts und über ihnen ist Rauch.
Wir sind noch drin. Wir haben nichts genossen.
Wir vergehen rasch und langsam vergehen sie auch.

Unter den Unzufriedenen sind Jim Mahoney, Jakob Schmidt, Sparbüchsenbill und Alaskawolfjoe. Die Witwe Begbick empfängt sie

und führt ihnen die Mädchen vor. Die vier bleiben, obwohl sie der Anblick einiger zum Schiff hastender Männer stutzig gemacht hat: „Alle großen Unternehmungen haben ihre Krisen“. Die Begbick, Fatty und Dreieinigkeitsmoses stellen fest, daß die Gründung der Stadt Mahagonny kein Geschäft geworden sei. Auch Jim Mahoney ist enttäuscht: er hat Verbotstafeln in der Stadt entdeckt. Plötzlich geht das Licht aus. Ein Taifun kommt. Jakob Schmidt resigniert:

Wo immer du hingehst
Es nützt nichts.
Wo du auch seist
Du entrinnst nicht.
Am besten wird es sein
Du bleibst sitzen
Und wartest
Auf das Ende.

Nur Jim bleibt gelassen: „Was ist der Taifun an Schrecken / gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?“ An der Rampe singt er sein Credo:

Wenn es etwas gibt
Was du haben kannst für Geld
Dann nimm dir das Geld.
Wenn einer vorübergeht und hat Geld
Schlag ihn auf den Kopf und nimm dir sein Geld:
Du darfst es.

Der Taifun verschont Mahagonny. „Von nun an war der Leitspruch der Mahagonny-Leute das Wort: „Du darfst“, wie sie es in der Nacht des Grauens gelernt hatten:

Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen
Zweitens kommt der Liebesakt
Drittens das Boxen nicht vergessen
Viertens Saufen, laut Kontrakt.
Vor allem aber achtet scharf
Daß man hier alles dürfen darf.
(Wenn man Geld hat).

Jim, der seine Kumpane bewirtet hat, stellt fest, daß er die Zeche nicht bezahlen kann. Während Jenny den Song „Denn wie man sich bettet, so liegt man“ singt, wird er gefesselt. Er hat gegen das einzige Gesetz in Mahagonny verstoßen: er hat kein Geld. Das Gericht, vor das er gestellt wird, ist, wie ein Prospekt betont, „nicht schlechter als andere Gerichte“. Die Begbick spielt den Richter, Dreieinigkeitsmoses den Staatsanwalt, Fatty den Verteidiger. Bill weigert sich, Jim hundert Dollar zu borgen: „Jim, du stehst mir menschlich nah, aber Geld ist eine andre Sache.“ So nimmt die „Gerechtigkeit“ ihren Lauf. Jim wird verurteilt wegen indirekten Mordes an einem Freund zu zwei Tagen Haft, wegen Ruhestörung zu zwei Jahren Ehrverlust, wegen Verführung des Mädchens Jenny zu vier Jahren Bewährungsfrist und wegen „Singens verbotener Lieder bei Hurrikan“ zu zehn Jahren Kerker. Die Witwe Begbick begründet dann das Todesurteil:

Aber weil du meine drei Flaschen Whisky
Und meine Storestange nicht bezahlt hast
Darum wirst du zum Tode verurteilt, Jimmy Mahoney.
Wegen Mangel an Geld
Was das größte Verbrechen ist
Das auf dem Erdenrund vorkommt.

Während der elektrische Stuhl für Jim vorbereitet wird, fragt der Delinquent, ob seine Richter denn nicht wüßten, daß es einen Gott gebe. Die Begbick weist die Männer an, dem Todeskandidaten das „Spiel von Gott in Mahagonny“ vorzuspielen: Gott kommt „an einem grauen Vormittag / Mitten im Whisky“ in die Stadt und will die Einwohner zur Rechenschaft ziehen, aber:

Jedermann streikt. An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
Weil wir immer in der Hölle waren.

Jim aber erkennt: „Ich war es, der sagte: Jeder muß sich ein Stück Fleisch herausschneiden, mit jedem Messer. Da war das Fleisch faul. Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser.“ Dreieinigkeitsmoses

gibt ihm kein Wasser, sondern stülpt ihm den Helm über. Jim wird hingerichtet, „und in zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrieren in den letzten Wochen der Netzestadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale — unbelehrt.“ Vor dem Hintergrund der brennenden Stadt bewegen sich Demonstrationzüge. Sie tragen Tafeln mit den Inschriften „Für die Teuerung“, „Für den Kampf aller gegen alle“, „Für den chaotischen Zustand unserer Städte“ und „Für den Fortbestand des Goldenen Zeitalters“. Andere Züge fordern die „Enteignung der anderen“, die „gerechte Verteilung der überirdischen Güter“, die „ungerechte Verteilung der irdischen Güter“, die „natürliche Unordnung der Dinge“, die „Freiheit der reichen Leute“ und die „Unsterblichkeit der Gemeinheit“. Ein Zug trägt die Leiche Jims und eine Tafel mit der Aufschrift „Für die Justiz“. Die Totenklage für den Hingerichteten hat den Wortlaut:

Können ihm Essig holen
Können sein Gesicht abreiben
Können die Beißzange holen
Können ihm die Zunge herausziehen
Können einem toten Mann nicht helfen.

Können ihm gut zureden
Können ihn anbrüllen
Können ihn liegenlassen
Können ihn mitnehmen
Können einem toten Mann keine Vorschriften machen.

Können ihm Geld in die Hand drücken
Können ihm ein Loch graben
Können ihn hineinstopfen
Können ihm die Schaufel hinaufhaun
Können einem toten Mann nicht helfen.

Können wohl von seinen großen Zeiten reden
Können auch seine große Zeit vergessen
Können ihm ein saubres Hemd anziehen
Können einem toten Mann nicht helfen.

Die Demonstrationszüge wandern ziellos und verzweifelt hin und her und verkünden schließlich die trostlose Quintessenz des Werkes: „Können uns und euch und niemand helfen.“

Das Werk wirkt, wie schon die „Dreigroschenoper“, durch die Kraft des „negativen Beispiels“. Brecht hat die rüde frühkapitalistische Goldgräber-Zeit, die er als ein Gleichnis für die kapitalistische Welt schlechthin begriff, nicht erfunden; er hat sie nur zu gestalten und zu persiflieren versucht. Er bezeichnete das Werk merkwürdigerweise als einen „Spaß“. Daß der Dichter sich hier selber mißverstand, bewies nicht nur die Reaktion des Publikums, sondern auch die der Kritik. Anlässlich der Leipziger Uraufführung schrieb Karl Holl sehr richtig: „Aus seiner perversen Predigt tönt ein inneres Weinen, aus seinem bitteren Bänkelsang eine tierische Melancholie heraus.“ Es liegt auf der Hand, daß „Mahagonny“ weder vom Bürgertum noch von den Marxisten akzeptiert werden konnte. Das Bürgertum begriff den abgründigen Pessimismus mancher Strophen des Librettos ebenso wie die lyrische Inbrunst etwa des Liedes von den Kranichen, das zu den schönsten Gedichten deutscher Sprache zählt. Aber es begriff andererseits auch, daß Brecht seine „Paradiesstadt“ Mahagonny mit der bürgerlich-kapitalistischen Welt identifiziert wissen wollte. Das Publikum fühlte, nach Klaus Pringsheim, „das ewig schlechte Gewissen der Gesellschaft auf sich losmarschieren, als wären es die vereinigten Proletarier aller Länder.“

Die marxistische Kritik fand mit Ernst Bloch, daß „Mahagonny“ noch zu sehr im Vagen, Irrealen, Unkonkreten steckengeblieben sei. Ernst Schumacher, einer der gründlichsten marxistischen Kenner des Brechtschen Oeuvres, schrieb: „Die Krise, die in dem für die kapitalistische Gesellschaft als solche stehenden Mahagonny ausbricht, wird nicht auf die ökonomisch-politischen Ursachen zurückgeführt, sondern nur konstatiert“. Schumacher beklagte ferner, daß das vulgär-materialistische Genießen ausgerechnet von vier Holzfällern, also von Proletariern, vorexerziert werde. Als Waffe im Klassenkampf war „Mahagonny“ unter diesen Umständen durchaus unbrauchbar.

Die Möglichkeiten, die das Werk dem Komponisten gab, schilderte Weill so: „Die epische Theaterform ist eine stufenartige Aneinander-

reihung von Zuständen. Sie ist daher die ideale Form des musikalischen Theaters, denn nur Zustände können in geschlossener Form musiziert werden, und eine Aneinanderreihung von Zuständen nach musikalischen Gesichtspunkten ergibt die gesteigerte Form des musikalischen Theaters: die Oper ... In der ‚Dreigroschenoper‘ mußte zwischen den Musiksätzen die Handlung weitergeführt werden; daher ergab sich ungefähr die Form der ‚Dialogoper‘, einer Mischgattung aus Schauspiel und Oper. Der Stoff der Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘ ermöglichte eine Gestaltung nach rein musikalischen Gesetzen“.

Jede Seite der Partitur kündigt davon, daß Weill bemüht war, den Song zur Szene und die Szenen zur musikalischen Gesamtarchitektur auszuweiten: dem Song-Solo der Jenny — von Weill fälschlich als „Blues“ bezeichnet — antwortet der Refrain, der Refrain schließt sich, mehrfach wiederholt, zum Rondo. In der ersten Bar-Szene wird der geistige Habitus der Gäste mit dem „Gebet einer Jungfrau“ charakterisiert; Weill weiter das kitschige Thema ironisch zur Variationenkette, wie er auch nicht davor zurückschreckt, das Männerquartett „Auf nach Mahagonny“ höhnisch in den „Jungfernkranz“-Refrain aus Webers „Freischütz“ hineinzusteuern. Den Taifun kündigt ein fulminantes Fugato an; die dramatisch ungemein effektvolle Sauf-Szene im zweiten Akt, in der sich Wort und Gesang, parodistischer Ulk und grimmiger Ernst faszinierend mischen, wächst zum gargantuelischen Monumentalfresko. Die ständige Wiederholung des Chorsatzes „Erstens, vergißt nicht, kommt das Fressen“ gibt fast dem ganzen zweiten Akt annähernd die Form eines groß angelegten Rondos, die Gerichtsszene wiederum strebt Sonatenform an. Finale und zugleich Höhepunkt des Werkes ist eine Trauermusik von geradezu Verdischer Wucht, Größe und Prägnanz.

Satztechnisch ist die Partitur ungleich sorgfältiger gearbeitet als die „Dreigroschenoper“, der man den Zeitdruck, unter dem sie entstand, partienweise deutlich anmerkt. Eine andere Frage ist freilich die nach der musikalischen Substanz und nach der Konsistenz der großen komplexen Formen. Manche musikalischen Durststrecken erwecken mitunter den Eindruck, als stünden in der Keimzelle des Werkes, im Songspiel

von Baden-Baden, Aufwand und Substanz in einem gesünderen Verhältnis zueinander als in der Oper, zumal sich zwei der inspiriertesten Nummern der Oper — der „Alabama-Song“ und der „Benares-Song“ — bereits im Song-Spiel finden. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß Weill zu diesen Nummern einige andere hinzukomponiert hat, deren melodische Frische hinter der der besten „Dreigroschenoper“-Songs keineswegs zurücksteht. Das gilt mindestens vom „Blues“ der Jenny und vom „Havana-Lied“, dem er überdies noch eine zweite Fassung, die sich durch eine faszinierende wehe Süße auszeichnet, nachgeschickt hat. Ganz abgesehen davon: alle Einwände ändern nichts daran, daß die Oper zu den fesselndsten Werken gehört, die in den zwanziger Jahren geschaffen worden sind. Eine Aufführung und eine Auseinandersetzung mit ihr lohnen sich, wie es ein 1957 in Darmstadt unternommener Versuch gezeigt hat, auch heute noch.

Die Leipziger Uraufführung fand am 9. März 1930 statt. Der Regisseur war Walter Brüggmann, die Projektionen und Bühnenbilder hatte Caspar Neher geschaffen, am Pult stand Gustav Brecher. Da das Publikum sich durch die Demontage, die Brecht und Weill an der bürgerlichen Kulturfassade vornahmen, provoziert, fühlte, kam es zu einem heftigen, von SA-Horden noch angeheizten Skandal. Sehr anschaulich hat Alfred Polgar beschrieben, wie es im Zuschauerraum des Leipziger „Neuen Theaters“ zuging: „Die Nachbarin links wurde von Herzkrämpfen befallen; nur der Hinweis auf das Geschichtliche des Augenblicks hielt sie zurück. Der greise Sachse rechts umklammerte das Knie der eigenen Gattin und war erregt. Ein Mann hinten redete zu sich selbst: ‚Ich warte nur, bis der Brecht kommt!‘ und leckte sich — in Bereitschaft sein ist alles — die Lippen feucht. Kriegerische Rufe, an manchen Stellen etwas Nahkampf, Zischen, Händeklatschen, das grimmig klang wie symbolische Maulschellen für die Zischer, begeisterte Erbitterung, erbitterte Begeisterung im Durcheinander. Zum Schluß: levé an masse der Unzufriedenen und deren Niederschmetterung durch den Hagel des Applauses. Es gab eindrucksvolle Episoden. Ein würdiger Herr mit gesottenem Antlitz hatte seinen Schlüsselbund gezogen und kämpfte durchdringend gegen das epische Theater. Vier Schlüssel hingen an langer Kette, vermutlich der Haus-, der Woh-

nungs-, der Lift-, der Schreibtischschlüssel. Den fünften hielt der Mißvergnügte an die Unterlippe gepreßt und ließ über die Bohrung im Metall Luftströme von höchster Schwingungszahl streichen. Der Ton, den das Instrument erzeugte, hatte etwas Erbarmungsloses, in den Magen Schneidendes: es muß der Kasse-Schlüssel gewesen sein, auf dem der Wilde blies ...“

In der Erkenntnis, daß dem Publikum so beizende Nahrung, wie es die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ nun einmal war, nur in angemessener Dosierung zugeführt werden dürfe, entschlossen Brecht und Weill sich zu einigen Änderungen, die vor allem die Milderung allzu krasser und die Verdeutlichung unklarer Szenen betrafen. Die Uraufführung dieser Zweitfassung begab sich, mit Margret Melan als Jenny und Willy Trenk-Trebitsch als Jim Mahoney, Mitte Juli 1930 in Prag. Die glänzende Inszenierung sicherte dem Werk einen stürmischen Erfolg. „Von der Leipziger Proteststimmung nichts zu bemerken, ein Sieg“, notierte Max Brod, einer der Augenzeugen der Prager Aufführung. Auch bei der Berliner Erstaufführung, die Ernst Josef Aufricht im Theater am Kurfürstendamm produziert hatte, blieben die Proteste aus.

In „Mahagonny“ hatte Brecht geklagt, daß es „nichts gibt, woran man sich halten kann“. Der wissenschaftliche und gesellschaftliche Materialismus war etwas, woran er sich halten konnte. In seinem „Radiolehrstück für Knaben und Mädchen“, das 1929 während der Baden-Badener Musikwoche unter dem Titel „Der Flug der Lindberghs“ uraufgeführt wurde, überwand er den anarchistischen „Mahagonny“-Pessimismus zugunsten einer Lehrhaftigkeit auf materialistischer Grundlage. Die Erkenntnis, daß das Theater nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Belehrung dienen könne, ist im Grunde uralte. „Lehrstücke“ waren die geistlichen Dramen des Mittelalters wie die humanistischen deutschen Schuldramen des 17. Jahrhunderts. Durch die künstlerische Laienbewegung nach dem ersten Weltkrieg hatte der Gedanke, die Kunst in den Dienst der Pädagogik zu stellen, neuen Auftrieb bekommen. Auch Brecht wollte seine Radiokantate nicht als „Genuß-, sondern als Lehrmittel“ betrachtet wissen: „Diese Übung dient der Disziplinierung, welche die Grundlage der

Freiheit ist“. Die Gefahr, daß die Pädagogisierung des Theaters eine Entsinnlichung des Theaters nach sich ziehen könne, hat Brecht später erkannt; im „Flug der Lindberghs“, in dem die Überwindung der Religion durch die Wissenschaft gelehrt wird, ist er ihr zweifellos erlegen.

Weills Musik akzentuiert in ihrer Transparenz und Motorik den didaktischen, ja abstrakten Charakter des Textes, ist jedoch kaum viel mehr als eine Vorstudie für das nächste Werk, das in der Zusammenarbeit mit Brecht entstand: für die Schulooper in zwei Akten „Der Jasager“. Dem Buch liegt das japanische Stück „Taniko“ zugrunde, das Elisabeth Hauptmann aus dem Englischen des Sinologen Arthur Waley ins Deutsche übertragen hat. Eckpfeiler des Werkes sind die beiden miteinander identischen Chöre vom Einverständnis:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.
Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis.
Viele werden nicht gefragt, und viele
sind einverstanden mit dem Falschen. Darum:
Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.

Die Handlung: ein japanischer Knabe begleitet, trotz aller Warnungen, seinen Lehrer und drei Studenten auf dem Weg übers Gebirge, um für seine kranke Mutter Medizin zu holen. Auf dem Kamm angekommen, ist der Knabe erschöpft; der Versuch, ihn über den Grat zu tragen, mißlingt. Der Lehrer sagt: „Höre gut zu. Seit alters her besteht ein Gesetz, daß der, welcher krank wird auf einer solchen Reise, ins Tal hinabgeworfen werden muß. Er ist sofort tot. Aber der Brauch schreibt auch vor, daß man den, welcher krank wird, befragt, ob man umkehren soll seinerwegen. Und der Brauch schreibt auch vor, daß der, welcher krank wird, antwortet: ‚Ihr sollt nicht umkehren!‘“

Der Knabe sagt ja, dem Brauch gemäß. Er bittet nur noch, daß die vier seiner Mutter in einem Krüge die Medizin bringen möchten:

Dann nahmen die Freunde den Krug
Und beklagten die traurigen Wege der Welt



Und ihr bitteres Gesetz
Und warfen ihn hinab
Fuß an Fuß zusammengedrängt
Standen sie am Rande des Abgrunds
Und warfen ihn hinab mit geschlossenen Augen,
Keiner schuldiger als sein Nachbar,
Und warfen Erdklumpen
Und flache Steine
Hinterher.

Das Stück wurde ob seines rigorosen ethischen Postulats nach der Uraufführung durch Berliner Schüler anlässlich der Veranstaltungsreihe „Neue Musik Berlin 1930“ vor allem von katholischer Seite gutgeheißen, während die linksgerichtete „Weltbühne“ unter der Überschrift „Nein dem Jasager“ dagegen polemisierte, daß in dieser Schuloper „kunstvoll eine Lebensanschauung in die Seelen junger Menschen geblasen wird, die alle bösen Ingredienzen eines auf sinnlose Autorität gegründeten reaktionären Denkens fein verteilt aber höchst wirksam enthält.“ Auch die Schüler der Karl Marx-Schule in Berlin-Neukölln waren mit der Ethik des Stückes nicht einverstanden. Brecht verschloß sich den Einwänden nicht und schrieb eine neue Fassung des Stückes unter dem Titel „Der Neinsager“, in der der Knabe sich dem alten Brauch nicht beugt: „Wer A sagt, muß nicht B sagen . . . Und was den alten großen Brauch betrifft, so sehe ich keine Vernunft an ihm. Ich brauche vielmehr einen neuen großen Brauch, den wir sofort ausführen müssen, nämlich in jeder Lage neu nachzudenken.“ Der Chor kommentiert:

So nahmen die Freunde den Freund
Und begründeten einen neuen Brauch
Und ein neues Gesetz
Und brachten den Knaben zurück.
Seit an Seit gingen sie zusammengedrängt
Entgegen der Schmähung,
Entgegen dem Gelächter, mit geschlossenen Augen,
Keiner feiger als sein Nachbar.

Die Partitur zum „Jasager“ ist eine der geschlossensten Partituren, die Weill überhaupt komponiert hat. Der Tonsatz ist durchsichtig, die Diktion mustergültig klar, die Form in jeder Nummer durchdacht und übersichtlich, barocke und moderne Stilelemente haben zu einer Synthese gefunden. Die Melodik ist einfach, aber nicht simpel, die Rhythmik lebendig, aber nicht aufreizend; die rezitativischen Partien sind melodisch durchgebildet, alles Gekünstelte, das noch den Rezitativen der Oper „Mahagonny“ anhaftet, ist von ihnen abgefallen. Die Eck-Chöre gemahnen an Händel, ohne ihn zu imitieren; das Finale steigert sich, nach der von einem expressiven Klaviermotiv gegliederten Rede des Lehrers, zu einer Chorszene von fast antikischer Wucht. In dieser Partitur ist es Weill gelungen, den Song ohne Rest in die Szene einzuschmelzen; sie ist ein Geniestreich und hat, von Hindemith über Fortner bis zu Paul Dessau, viele Komponisten auf den Plan gerufen, die das Weillsche Modell teils nachzuahmen und teils weiterzubilden versuchten. Keinem war ein dauernder Erfolg beschieden. Erst 1949 sollte es einem Komponisten gelingen, dem „Jasager“ eine Schuloper von ähnlicher Einfallskraft, obschon ganz anderen Geistes, entgegenzustellen. Dieser Komponist ist Benjamin Britten, sein Werk führt den Titel „Wir machen eine Oper“.

Der „Jasager“ beendete für drei Jahre die Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill, denn während der Proben zur Berliner Erstaufführung von „Mahagonny“ brach die künstlerische Symbiose auseinander. Ursache des Zerwürfnisses war ein Streit, der so alt ist wie die Oper selber: die Frage, ob in der Oper dem Text das Primat vor der Musik oder ob der Musik das Primat vor dem Text gebühre. Brecht und Weill konnten sich nicht einigen, es kam zu heftigen Szenen, Aufrichts-Vermittlungsversuche blieben fruchtlos. Erst im Pariser Exil, als das politische Geschehen derlei Prioritätsfragen als belanglos erscheinen ließ, versöhnten sich der zürnende Dichter und der beleidigte Komponist wieder miteinander.

Zunächst allerdings mußte Weill sich nach einem anderen Librettisten umsehen. Er fand ihn in dem Bühnenbildner Caspar Neher, und Neher wiederum fand ein Sujet, das er für operntauglich hielt: Herders Parabel „Der afrikanische Richtspruch“. Neher bog die

Parabel ins Gesellschaftskritische um; schon in der zweiten Nummer läßt er den Chor den Leitspruch des Werkes singen:

Es ändert sich nicht der Mensch.
Es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern.
Er geht und kommt und bleibt, wer er ist;
Was er tut am Anfang, ist das gleiche wie am Ende.

Wenn man von dieser Uminterpretation des Ideengehaltes absieht, folgt die Handlung des Librettos bis zur Mitte des zweiten Aktes ungefähr der Herderschen Parabel: Johann Mattes hat Geld und Gut verspielt und wird von den Gläubigern bedrängt. Sein Freund David Orth bürgt für ihn, bis er seine Schulden bezahlen kann. Nach sechs Jahren kauft Mattes seinem Freunde zwei Säcke Spreu ab, in dem Orth seine ganze Barschaft versteckt hat. Mattes findet das Geld und überlegt, ob er es dem Freunde zurückgeben oder ob er sich dafür einen Acker kaufen solle. Ein Gespräch, das die Freunde in ihren Boote beim Fischen auf dem Fluß führen, wird durch eine plötzlich auftauchende Nebelwand unterbrochen. Als Mattes, vom schlechten Gewissen geplagt, anderntags das erlösende Wort spricht, weigert Orth sich, das Geld zurückzunehmen — der Freund hat allzu lange gezögert. Der Richter in der Stadt soll den Streit schlichten. Er rät ihnen, ihre Kinder, Jakob Orth und Luise Mattes, zusammenzugeben und ihnen das Geld als Hochzeitsgabe zu schenken.

Bei Herder fügen sich die Freunde dem weisen Spruch. Neher spinnt die Fabel anders weiter: Luise heiratet Jakob nicht, sondern verläßt ihre Eltern, um ihr Glück in der Stadt zu suchen. Zugleich wird das archaische Land Urb, in dem die Handlung spielt, von fremden Industriemächten usurpiert. Der Kommissar der Besatzer kassiert das Urteil und preßt die Freunde in seinen Dienst. Krieg, Hunger, Krankheit und Tod verheeren das Land. Mattes nimmt im Auftrag des Kommissars dem Volke das Vieh weg, Orth weigert sich, dem darbenden Volk gehortetes Mehl herauszugeben: auch seine Haltung ist durch die Verhältnisse verändert worden. Als der Krieg zu Ende ist, lassen die fremden Mächte ihre Helfershelfer fallen. Die erbitterte Menge will

Mattes lynchen. Er flieht zu Orth, aber der will ihm nicht helfen. Die beiden Männer kämpfen einen Kampf auf Leben und Tod, und „plötzlich fällt die Schuld von ihnen ab“. Orth birgt den tödlich verwundeten Freund in seinen Armen und ruft dem Volk entgegen: „Warum denn ihn, warum nicht mich und alle anderen?“ Mattes stirbt, der Chor singt abermals den Leitspruch des Werkes.

Das Libretto ist weder dramaturgisch noch psychologisch stichhaltig. Das sind Brechts Libretti zwar auch nicht immer, aber er entschädigt wenigstens durch die Bildkraft seiner Sprache. Neher vermag das nicht. Von all den Szenen des Werkes besitzt nur eine dichterische Substanz: die Szene auf dem Fluß. Nicht einmal der Titel des Werkes — „Die Bürgschaft“ — stimmt mit dem Inhalt überein. Er bezieht sich lediglich auf das kurze, im Grunde unwichtige Vorspiel und allenfalls noch auf die letzte Szene, in der Orth den verwundeten Freund zu schützen versucht.

Es wurde bereits gesagt, daß Weill mehr als andere Komponisten der Inspiration durch einen Dichter bedurfte. blieb sie aus, begannen auch die Quellen seiner Erfindung spärlicher zu sprudeln. Den Beweis gibt nicht zuletzt die Musik zu Neher's „Bürgschaft“. Weill griff auf den Stil zurück, den er im „Jasager“ entwickelt hatte. Das Vorspiel überzeugt noch durch die Händelsche Prägnanz der Formulierung, aber spätestens von der Mitte des zweiten Aktes an schleicht Monotonie sich in die Musik ein. Der Kunstgriff, die einzelnen Szenen mit Hilfe starr durchgehaltener rhythmischer Formeln zusammenzuklammern, besticht zunächst, wirkt aber auf die Dauer ermüdend. Auch das Klangbild ist, obwohl Weill einen Chor auf der Bühne und einen kommentierenden zweiten Chor im Orchester aufbietet, nicht immer sonderlich farbig. Überdies ist Weill kein Komponist der großen Form. Wo er sie erreicht, wirkt sie nicht wie organisch gewachsen, sondern wie gewaltsam montiert. Das ist in der Musik zur „Bürgschaft“ nicht anders als in der zu „Mahagonny“. Weills Domäne ist, um einen Vergleich aus der bildenden Kunst anzuführen, die drastische, umrißscharf gezeichnete Miniatur, nicht das reich kolorierte Gemälde. Im Grunde ist die Musik der „Bürgschaft“ ein Rückfall in den von Brecht verpönten „lukullischen Stil“ (Notenbeispiel Nr. 7).

Nein Herr „Bürgschaft“! Klavierauszug S. 104

(Die Kommissar mit seinen jungen Adjutanten tritt auf)

Herr Kommissar: Gehen Sie doch hierher, um den Brief zu lesen!

2. Was ist die Botschaft auf dem Brief? 3. Nehmen Sie sich ein Buch!

Herr Kommissar: Was, was ist das? Sie sind ja doch die Kommissare!

Kommissar (zu Adjutanten): Führen Sie gleich ab! Adj. (Herr Kommissar): Ist jemand da?

Kommissar: Ich bin der Brief! Bringen Sie! Kommissar: Ich bin der Brief!

Allegro agitato

Das - sen Sie die Be - wei - sen nicht je -

(Notenbeispiel 7)

Die erste Seite eines Manuskripts von Kurt Weill zu einer neuen Szene für

„Die Bürgschaft“ (Aus dem Best. von Prof. Dr. Carl Fiebert)

Wenn man von der Fluß-Szene, deren Stimmungsmagie noch heute unwiderstehlich ist, absieht, dann ist die Partitur der „Bürgschaft“ immer dort am stärksten, wo ihr Schöpfer sich am unbefangenen als der Komponist der „Dreigroschenoper“ zu erkennen gibt. Das ist der Fall in den Terzetten der Gauner, die den Dreigroschenton auf eine amüsante Weise variieren, und das gilt vor allem für den gespenstischen Marsch beim Einzug der fremden Mächte im zweiten Akt und für den schrillen, an die Bedrohlichkeit des „Kanonen-Songs“ erinnernden Kriegsmarsch im letzten Akt.

Die Uraufführung der „Bürgschaft“ fand im März 1932 in der Berliner Städtischen Oper statt. Alfred Einstein bezeichnete das Resultat der Zusammenarbeit des Regisseurs Carl Ebert, des Bühnenbildners Caspar Neher und des Dirigenten Fritz Stiedry als eine

„Leistung allerhöchsten Ranges“. Ein Vierteljahrhundert später machten Ebert und Neher, ebenfalls in der Berliner Städtischen Oper, aber unter anderen politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, die Probe aufs Exempel, indem sie eine gekürzte, entschärfte, gewissermaßen entmarxifizierte Fassung des Werkes in Szene setzten. Der Wiederbelebungsversuch gelang nur zum Teil und konnte auch nur zum Teil gelingen: die beste Aufführung kann die Defekte des Librettos und die Odflächen der Partitur nicht auf die Dauer kaschieren.

Auch der soziale Romantizismus des Stückes „Der Silbersee“ von Georg Kaiser — Untertitel: „Ein Wintermärchen“ — vermochte Weills Einfallskraft nicht sonderlich zu stimulieren. Von den Songs, Intermezzi und Chören, die der Komponist dem Stück eingepaßt hat, ist allein die zündende „Cäsar-Ballade“ lebendig geblieben. Die Uraufführung begab sich am 19. Februar 1933 gleichzeitig in Leipzig und Magdeburg. Hitler war bereits Kanzler geworden, die offizielle Liquidation der Weimarer Republik stand bevor, die „Haifische“, wohlbekannt aus der „Dreigroschenoper“ und aus „Mahagonny“, schickten sich an, die Macht zu ergreifen. Noch sah man das Messer Macheath-Hitlers nicht, aber man ahnte es bereits; in der „Kritik“ des „Völkischen Beobachters“ zur „Silbersee“-Uraufführung in Leipzig fanden sich beispielsweise die Sätze: „Von Kurt Weill stammt bekanntlich die Musik zu Bert Brechts ‚Dreigroschenoper‘ und die Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘, die im März 1930 eine recht unmißverständliche Ablehnung fand. Einem ‚Künstler‘, der sich mit solchen Vorlagen abgegeben hat, der zu zuchtlosen, die Kunst und den Sinn für echte Kunst bewußt zersetzenden Texten eine ‚Musik‘ schrieb, die sich den Librettos ebenbürtig anpaßte, einem solchen Komponisten muß man mit Mißtrauen begegnen, noch dazu wenn er sich als Jude erlaubte, für seine unvölkischen Zwecke sich einer deutschen Opernbühne zu bedienen!“

Welcher Art das Regime sein würde, das die völkischen Haifische zu etablieren entschlossen waren, verriet der letzte Absatz der „Rezension“. Er enthielt eine offene Drohung gegen Gustav Brecher, den musikalischen Leiter der Leipziger „Silbersee“-Uraufführung: „Herr Brecher hat sich neulich im Gewandhaus zur Gedächtnisfeier . . . unse-

ren Führer, den Führer des deutschen Volkes, recht genau betrachtet. Ich hatte Gelegenheit, das zu beobachten. Nun, er wird ihn und die von ihm ausgehende, alles Ungesunde und Schädliche hinwegfegende Kraft noch genauer kennenlernen!“

Das war unmißverständlich. Weill und seine Frau Lotte Lenya, Brecht, Kaiser, Neher, Aufricht und Ebert zogen es vor, sich der „alles Ungesunde und Schädliche hinwegfegenden Kraft“ gar nicht erst auszusetzen. Sie gingen ins Exil, mit ihnen viele andere Repräsentanten des Kulturlebens der Weimarer Republik. In einem Lande, in dem die Theaterkritiken mit dem SA-Dolch geschrieben wurden, war für sie kein Platz mehr. Anders als viele Mitemigranten brauchte Weill im Exil wenigstens keine Not zu leiden. Der Erfolg der „Dreigroschenoper“ — das Werk erlebte bis 1933 allein in Deutschland mehrere tausend Aufführungen — hatte ihn wohlhabend gemacht.

Die erste wichtige Station auf dem Emigrationswege des Ehepaares Weill war Paris. Dort begegnete der Komponist dem großen Choreographen George Balanchine, der damals gerade die Gruppe „Les Ballets 1933“ gegründet hatte. Balanchine regte Weill an, ein neues Ballett für ihn zu komponieren. Weill sagte zu. Da er und Brecht sich wieder versöhnt hatten, erklärte der Dichter sich bereit, das Libretto zu schreiben. Das Werk erhielt den Titel „Die sieben Todsünden“; es ist ein — sehr gelungener — Versuch, Wort, Musik, Tanz und Gebärde zu einer Synthese zu führen und so eine Art Gesamtkunstwerk neuen Stils zu schaffen. Die Handlung spielt in jenem mythischen kapitalistischen Phantasie-Amerika, das Brecht schon in „Mahagonny“ beschworen hatte; Handlungsträger sind die praktische Anna I und die schöne Anna II, in denen man allerdings nur zwei Inkarnationen eines einzigen Mädchens zu sehen hat:

Wir sind eigentlich nicht zwei Personen,
sondern nur eine einzige.
Wir heißen beide Anna,
wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft,
ein Herz und ein Sparkassenbuch,
und jede tut nur, was für die andere gut ist.

Anna I, die praktische, erzählt ihre Geschichte in Worten; Anna II, die schöne, stellt sie tänzerisch dar. In der Introduction berichtet Anna I, daß sie und Anna II vor vier Wochen ihre Heimatstadt Louisiana verlassen hätten, um in den großen Städten ihr Glück zu suchen. In sieben Jahren — „aber lieber schon in sechs“ — würden sie zurückkehren:

Denn auf uns warten unsre Eltern und zwei Brüder in Louisiana,
ihnen schicken wir das Geld, das wir verdienen,
und von dem Gelde soll gebaut werden ein kleines Haus,
ein kleines Haus am Mississippi in Louisiana.

Die Szenerie für die Uraufführung hat Caspar Neher geschaffen. Sie nimmt sich so aus: auf der Bühne stehen sieben Torbogen, deren Öffnungen mit Papier bespannt sind. Jede Öffnung bedeutet eine Todsünde. Indem Anna II die Torbogen durchschreitet und dabei die Papierbespannung zerreißt, macht sie sich — ihren Verwandten und dem Häuschen in Louisiana zuliebe — aller sieben Todsünden schuldig: der Faulheit, des Stolzes, des Zornes, der Völlerei, der Unzucht, der Habsucht und des Neides. Auf einer Plattform seitlich der Bühne kommentiert die Familie die Sündenfälle der Anna II und beobachtet ängstlich, ob die Wände des Häuschens auch rasch genug emporwachsen. Anna II ekelt das Leben an, das sie, um in den großen Städten Karriere zu machen, führen muß:

Aber Anna war oft müde und beneidete jeden,
der seine Tage zubringen durfte in Trägheit,
nicht zu kaufen und stolz,
in Zorn geratend über jede Roheit,
hingegen seinen Trieben, ein Glücklicher,
liebend nur den Geliebten
und offen nehmend, was immer er braucht.

Anna I weist sie zurecht:

Iß nicht und trink nicht und sei nicht träge,
die Strafe bedenk, die auf Liebe steht!
Bedenk, was geschieht, wenn du tätst, was dir läge!
Nütze die Jugend nicht, denn sie vergeht.

Im siebten Jahr kehren Anna I und Anna II nach Louisiana zurück, das Häuschen ist fertig. Der Preis war freilich hoch: Anna II hatte in den großen Städten lernen müssen, nach kommerziellen Gesichtspunkten zu lieben, Roheit gelassen mitanzusehen und Unrecht zu dulden. Anna I versucht sie zu trösten:

Jetzt haben wir's geschafft!
Jetzt steht es da,
unser kleines Haus in Louisiana.
Jetzt kehren wir zurück in unser kleines Haus
am Mississippifluß in Louisiana.
Nicht wahr, Anna?

Und Anna II antwortet in tiefster Resignation:

Ja, Anna.

Das Libretto ist eine grimmige Satire auf das Bürgertum, so wie Brecht es sah. Sie wirkt deshalb tödlich, weil Brecht seine Attacke auf indirektem Wege vortreibt. Der Dichter verzichtet darauf, die Anklage zu formulieren. Er überläßt es dem Publikum, die Folgerungen zu ziehen, und das Publikum, überrumpelt von der suggestiven Anschaulichkeit der Verse und der Szene, kommt zu dem Schluß, daß die sieben Todsünden in der Brechtschen Auslegung eigentlich Tugenden sind, die bloß in der kapitalistischen Welt als „Todsünden“ in Erscheinung treten.

Weills Partitur zählt zu den inspiriertesten, die er je komponiert hat. Banjo, Klavier und reich besetztes Schlagwerk geben dem brillant behandelten Orchester Physiognomie und Farbe, der Wechsel zwischen Orchester, Gesangssolo und Männerquartett schafft wirkungsvolle Kontraste. Die Knappheit der Szenen und die gedrunghenen, mit kunstvoll verfremdeten Klischees der Umgangssprache angereicherten Verse gewährleisten die Überschaubarkeit auch der musikalischen Formen; der gestische Charakter der Musik provoziert förmlich die choreographische und tänzerische Ausdeutung der Partitur.

Ähnlich wie schon im „Protagonisten“ arbeitet Weill auch in den „Sieben Todsünden“ mit einer Art Leitmotivtechnik, genauer: mit

einer Art Zentralmotivtechnik. Das Zentralmotiv, mit dessen Hilfe er seinem Werk eine gewisse Stimmungseinheit und eine zwingende formale Geschlossenheit gibt, taucht bereits zu Beginn der Partitur auf und kehrt, entsprechend abgewandelt, in der Orchesterbegleitung mancher Sätze wieder. Auch die Coda-Teile der Sätze „Faulheit“ und „Unzucht“ beziehen ihre Substanz aus ihm. Man könnte es als eine von den Keimzellen bezeichnen, aus denen die Musik des ganzen Werkes erwächst. David Drew, einer der besten Kenner des Weillschen Oeuvres, definiert dieses Zentralmotiv nicht zu Unrecht als das „Motiv der Kleinbürger-Götterdämmerung“.

Die parodistische Begabung Weills erweist sich vor allem in den Quartett-Sätzen. Der Part der Mutter ist für Baßstimme gesetzt, die Harmonik und die bohrend eindringliche Rhythmik führen Liedertafelei und bürgerliche Gartenlauben-Idyllik ad absurdum. Genial in ihrer melodischen Prägnanz sind vor allem die Szene „Faulheit“ mit dem ständig wiederkehrenden neapolitanisch harmonisierten Quartett-Einwurf „Müßiggang ist aller Laster Anfang“, das kurze Orchestervorspiel der Szene „Unzucht“ und die durch ein lapidares Orchestermotiv ungemein sinnfällig gegliederte Szene „Neid“. Das „Finaleto“ klingt, dem Text gemäß, in einem resignierend dahindämmernenden Dur-Moll aus; das Pianissimo der letzten Takte illustriert die aus seelischer Erschöpfung geborene Lethargie, in die Anna II nach ihrer Wanderung durch die sieben „Todsünden“, die nur in der von Brecht geschilderten Profit-Welt Todsünden sind, schließlich verfällt.

Die Uraufführung des Balletts im Pariser „Théâtre des Champs-Élysées“ sollte für drei Jahre die einzige Aufführung des Werkes bleiben. Der Eindruck auf das Publikum wie auf die Kritik war stark. „Wir haben es“, schrieb der Dramatiker Edouard Bourdet, „mit einem kühnen und bedeutenden Werk zu tun, das mit keinem anderen verglichen werden kann. Ich möchte aber mit meinem Urteil zurückhalten, bis ich diese seltsam von Schmerz, Geheimnis und Sehnsucht getragene Dichtung genau kennengelernt habe.“

1936 fand die dänische Erstaufführung des Werkes in Kopenhagen statt. Es wurde nach einer Vorstellung abgesetzt, da der König während der Aufführung empört seine Loge verlassen hatte. Immerhin

schien der dänische König das Ballett und seine Tendenz durchaus richtig, nämlich als grimmige Satire gegen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsordnung, verstanden zu haben. „D a f ü r i s t d a s königliche Ballett nicht da“, lautete sein Kommentar.



Probe zu einem Oratorium in New York im Jahre 1936.

Von links nach rechts: Franz Werfel, Max Reinhardt, Kurt Weill; im Hintergrund rechts: Lotte Lenya und Helene Thimig.

Federzeichnung von B. I. Dollin

Ein Vierteljahrhundert später hat Balanchine das Werk, dessen Übersetzung ins Englische unterdessen W. H. Auden und Chester Kallmann besorgt haben, im „New York City Center“ abermals inszeniert; die Partie der Anna I sang, wie fünfundzwanzig Jahre zuvor in Paris, Lotte Lenya. Der Erfolg war triumphal, Dichtung und Musik haben die Jahrzehnte überdauert.

Die „Sieben Todsünden“ sind das letzte Werk, das Brecht und Weill zusammen geschaffen haben. Danach führte sie das Schicksal auseinander.

ander. Man hat allen Anlaß, das zu bedauern. Denn in Zusammenarbeit mit Brecht hätte Weill wahrscheinlich leisten können, was ihm in der „Bürgschaft“ mißlungen und in „Mahagonny“ wenigstens partiell gelungen ist: die Erneuerung der deutschen Volksoper aus dem Geist der Neuen Musik.

Zwei Jahre lebten Kurt Weill und Lotte Lenya in Paris und in London. Während in Deutschland die Schallplatten mit Weillscher Musik eingestampft und die Matrizen vernichtet wurden, während die Kulturfunktionäre des Goebbels'schen Propagandaministeriums dem Schaffen Brechts und Weills eine ganze Abteilung widmeten, die sich in der Rückschau als ein Ehrenkabinett präsentiert — während dies alles östlich des Rheins geschah, war Weill in Paris rastlos tätig. Er komponierte eine Symphonie, er schrieb eine Musik zu Jacques Devals von Seemanns- und Hurenromantik erfülltem Lustspiel „Marie Galante“, das bei der Uraufführung durchfiel, dessen Songs aber noch heute in Frankreich gern gesungen werden, er schuf schließlich die Musik zu Robert Vamberys „A Kingdom for a Cow“, das 1934 in London das Schicksal der „Marie Galante“ teilte. 1935 erreichte Weill ein Ruf aus New York: Max Reinhardt wollte dort Franz Werfels Schauspiel „The Eternal Road“ inszenieren; Weill, der eine Musik dazu komponiert hatte, sollte die musikalische Leitung der Aufführung übernehmen. Das Ehepaar übersiedelte nach New York, die Stadt wurde für sie zur zweiten Heimat.

DER SCHÖPFER DES MODERNEN AMERIKANISCHEN MUSIKTHEATERS

Die Neue Welt, deren Bürger Kurt Weill wurde, reduzierte sich ihm zwangsläufig auf dem Broadway. Denn der Broadway war der Schauplatz, auf dem er sich bewähren mußte. Die Voraussetzungen, daß ihm das gelingen würde, waren für ihn nicht einmal ungünstig — viel günstiger jedenfalls als für die emigrierten Dichter und Schriftsteller, die auf Übersetzer angewiesen waren und erst lernen mußten, in einer fremden Sprache zu denken und zu schreiben. An der Schwierigkeit, sich in einer fremden Umwelt auszudrücken und verständlich zu machen, ist mancher Emigrant zerbrochen. Für Weill, den Komponisten, der sangbare Melodien zu schreiben wußte, gab es diese Schwierigkeit nicht; er konnte sich überall mitteilen. Überdies war der Komponist der „Dreigroschenoper“ natürlich auch in der New Yorker Theaterwelt ein Begriff.

Die Aufgabe, die Weill sich in New York wohl selbst dann gestellt hätte, wenn die Verhältnisse im amerikanischen Musik- und Theaterleben sie ihm nicht ohnehin zugewiesen hätten, hat Horst Koegler einmal so definiert: „Zwei Ziele standen vor ihm: die Gattung des Musical Play, also das Schauspiel mit Musik, am Broadway heimisch zu machen und auf diese Weise die breite Masse des amerikanischen Theaterpublikums allmählich an die Oper, die amerikanische Oper, heranzuführen. Beide Formen des musikalischen Theaters waren dem Amerika von 1935 so gut wie unbekannt. Komponisten wie Jerome Kern, Cole Porter und Irving Berlin, nicht zu vergessen George Gershwin, hatten zwar exzellente Musical Comedies für den Broadway geschrieben, aber ein seriöses Schauspiel mit Musik, wie es der Georg Kaisersche „Silbersee“ war, der als letztes der Weillschen Werke 1933 in Deutschland aufgeführt wurde, hatte es dort bisher

terschiedlichkeit ihrer Resultate keinesfalls vergessen werden. Ein Stück wie Strawinskys „Zirkuspolka“ verharrt im Ästhetischen; es meint sich selber. Ein Stück wie Weills „Tango-Ballade“ hingegen bricht aus dem Ästhetischen aus und wirkt ins Gesellschaftliche herein; es zielt auf einen Partner, auf einen Gegner, ja man könnte mit guten Gründen behaupten, daß Weills Musik nicht zuletzt von dem Gegner lebt, den sie angreift. Auf kurze Formel gebracht: Strawinskys Musik meditiert, Weills Musik polemisiert.

Ein Unterschied zwischen Strawinsky und Weill besteht ferner hinsichtlich der Beherrschung des kompositorischen Rüstzeugs. Weill war dem Russen, der, wie Brecht, gern fremde Einfälle adaptierte, an melodischer Erfindungskraft zweifellos überlegen, obschon auch er den „Morgenchoral des Peachum“ der alten „Beggar's Opera“ entlehnte; was die architektonische Gestaltungskraft, die Ökonomie in der Verwertung des Themenmaterials und die Konsistenz der Form und des Tonsatzes angeht, konnte er sich keinesfalls mit Strawinsky messen. Schon eine flüchtige Analyse der Partitur zeigt, daß es in der „Dreigroschenoper“-Musik Fehlharmonisierungen, Stimmführungsfehler und notdürftig verkittete Bruchstellen gibt. Auch die musikalische Orthographie ist manchmal fehlerhaft, und die schlecht ausgehörte Modulation an der Stelle „Isstest dein Brot“ im Liebeslied Polly-Macheath, die die Zentraltonart G-Dur (?) jäh nach es-moll wendet, ist kein Einzelfall (Notenbeispiel Nr. 6). So beginnt der Song der Seeräuber-Jenny in c-moll und schließt mit der Dominante von h-moll, und der „Salomon-Song“ fängt in C-Dur an und endet, nach einer rastlos schweifenden Modulationen-Folge, in F-Dur.

Diese Defekte sind nicht allein durch Ungelenkheit und die Hast zu erklären, mit der einige Nummern des Werks komponiert werden mußten. Es hat vielmehr den Anschein, als habe Weill Form und Satzbild mitunter absichtlich demoliert, etwa wenn er in der „Zuhälter-Ballade“ den f-moll-Schluß des Gesangsteils und den Beginn des e-moll-Nachspiels in einem einzigen Takt übereinandermontiert. Gesangsteil und Nachspiel überlappen einander wie die Flicker auf Peachums kunstvoll präparierten Bettlergewändern. Derlei Nahtstellen und Satz-Schludereien erwecken den Eindruck, als habe Weill einen

Militarismus auseinander setzt. Der Titelheld des Stückes ist ein Wesens- und Geistesverwandter des braven Soldaten Schwejk, der durch eine konfus-bunte Handlung stolpert.

Weills Musik zu „Johnny Johnson“ ist, ohne typisch amerikanisch zu sein, eine in Noten fixierte Kapitulation vor dem Geschmack des amerikanischen Publikums. Ein gewisser Hang zur Sentimentalität war dem Komponisten zweifellos ohnehin eingeboren. Aber in den einschlägigen Szenen der „Dreigroschenoper“ hatte er mit der Sentimentalität zugleich die Parodie auf sie gegeben; in der Welt des Räubers Macheath steht der Kitsch sozusagen in Paranthese, und darauf beruht nicht zuletzt die Wirkung etwa des Rezitativs vor dem Liebesduett-Polly-Macheath. In „Johnny Johnson“ steht der Kitsch nicht mehr in Anführungszeichen, die Sentimentalität tritt ungeschminkt zutage. Schon die tränenfeuchte saxophonbegleitete Posaunen-Melodie des Vorspiels zeigt, wohin der Komponist und sein Publikum einander gegenseitig führen wollen: in die Tin Pan Alley, ins Zentrum der amerikanischen Schlagerindustrie. Der hintergründige Dreigroschen-Klang tönt nur noch als vage Rückerinnerung ein paar Mal auf.

Natürlich verleugnet der Melodiker Weill sich auch in der „Johnny Johnson“-Partitur nicht. „Aggie's Song“, der „Cowboy-Song“ und der „Song of the Guns“ — den Begriff „Song“ nicht mehr im Sinne Brechts, sondern im Sinne des amerikanischen „popular song“ verstanden — sind melodische Einfälle, die eines Cole Porter, eines Irving Berlin oder eines Jerome Kern würdig sind; aber eben: eines Porter, eines Berlin und eines Kern, nicht mehr jedoch eines Weill. In der verständlichen Angst des Emigranten ist Weill hier dem Konformitätsdruck der Broadway-Sphäre erlegen; er hat seine Partitur dem „Mann von der Straße“ nach dem Munde komponiert. Bewundernswert an der Musik zu „Johnny Johnson“ ist allein die Sicherheit, mit der sie sich in die Mentalität des Publikums einzufühlen vermochte.

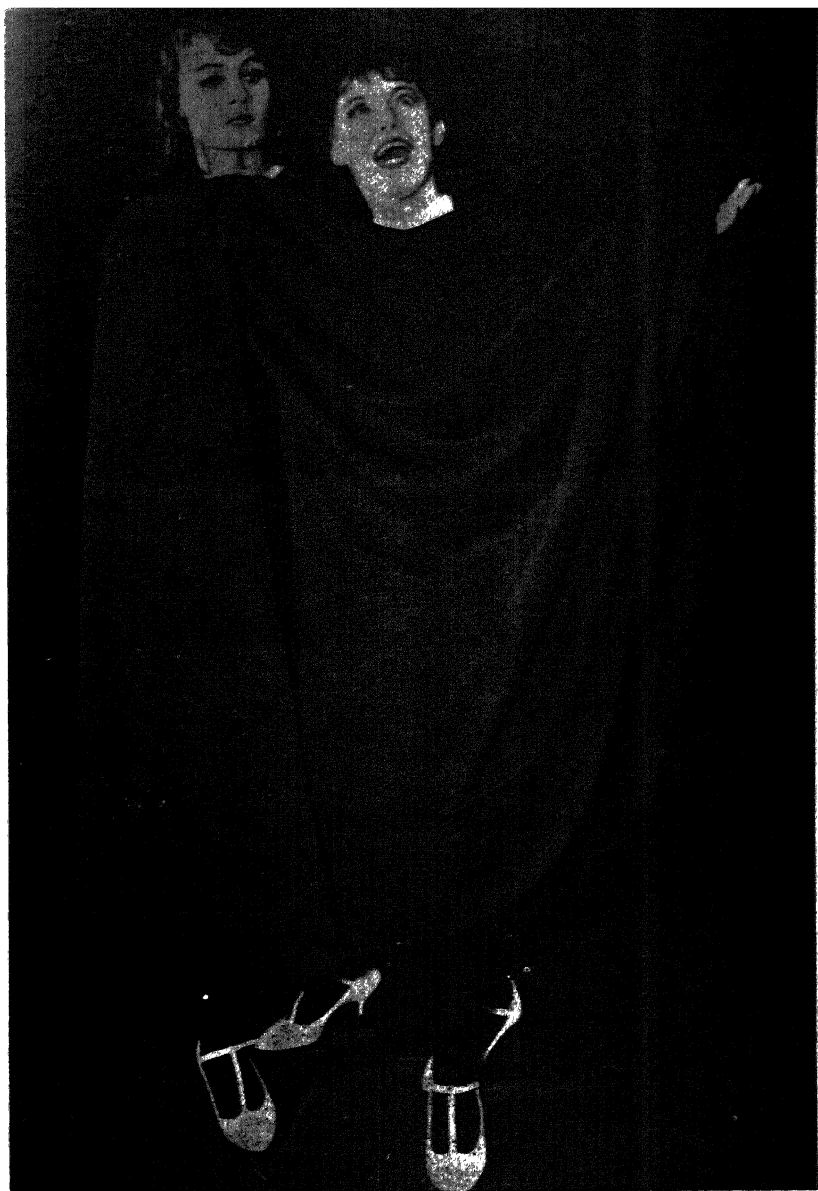
Es ist fraglich, ob Weill selber wußte, daß er sich mit dem „Johnny Johnson“ und manch anderem Werk seiner amerikanischen Epoche eben jener Gesellschaft konformierte, der er noch in den „Sieben Todsünden“ seinen Zorn und seinen Hohn um die Ohren geklatscht hatte. Adorno, der mit Weill befreundet war, urteilt: „Er wurde, mit einer

schüchtern verschlagenen Unschuld, die entwaffnete, zum Broadwaykomponisten, mit Cole Porter als Vorbild, und redete sich ein, die Konzessionen an den kommerziellen Betrieb seien keine, sondern lediglich ein Test des „Könners“, der auch in standardisierten Grenzen alles vermöchte.“

Das nächste Bühnenwerk Weills, „Knickerbocker Holiday“, entstand in Zusammenarbeit mit Maxwell Anderson, der in den dreißiger Jahren als einer der führenden amerikanischen Dramatiker galt. Ähnlich wie Paul Green betrachtete auch Anderson das Theater als eine moralische Anstalt; Aufsehen hatte er vor allem mit seinen historischen Verstragödien erregt, aber er schreckte auch nicht davor zurück, sich mit der Tagesaktualität einzulassen. In seinem Stück „Gods of the lightning“ hatte er beispielsweise gegen die Verurteilung von Sacco und Vanzetti protestiert. Auch in seinem Lustspiel „Knickerbocker Holiday“ behandelte er ein „aktuelles“ Thema, obwohl die Handlung in der Zeit spielt, da New York noch New Amsterdam genannt wurde: er schilderte den Versuch einiger diktatorischer Nichtsnutze, der amerikanischen Demokratie Schaden zuzufügen. Natürlich siegt die Demokratie schließlich über ihre Widersacher.

Wenn man will, kann man „Knickerbocker Holiday“ als einen mit süffiger Musik und bizarren Revue-Elementen gewürzten Anschauungsunterricht in praktischer Demokratie bezeichnen. Aufbau des Stückes und Placierung der Chöre und musikalischen Szenen verraten die Hand des geschickten Theaterhandwerkers, der die Gesetze der Dramaturgie kennt und anzuwenden versteht.

Weills Musik ist stilistisch einheitlicher als die zu seinem ersten amerikanischen Werk. Die harmonischen Rauheiten, die wenigstens an einigen Stellen der „Johnny Johnson“-Partitur noch an die alte Dreigroschen-Rauheit erinnern, sind im wesentlichen abgeschliffen und blankpoliert; in „Knickerbocker Holiday“ spricht er die Sprache seiner Broadway-Vorbilder, als hätte er sie zusammen mit seinen ersten Gehversuchen gelernt. Der Erfolg des Werkes, in dessen Figuren die Menschen im Parkett sich lustvoll wiedererkannten und in dessen Liedern und Songs sie ihren Geschmack erraten fühlten, übertraf noch die Hoffnungen der Autoren. Der „September Song“, der mit nacht-



Karoline von Arolingen und Lotte Lenya
Szenenbild aus „Die 7 Todsünden“ Aufführung der Städtischen Bühnen

wandlerischer, fast abgefeimter Sicherheit auf der Grenze zwischen Lied und Schlager, zwischen legitimem Gefühl und gezieltem Kitsch balanciert, wurde zum Weltschlager, zum „evergreen“. Er verfehlt noch heute, Jahrzehnte nach der Uraufführung, seine Wirkung auf das Publikum nicht.

Mit dem Erfolg von „Knickerbocker Holiday“ wurde Weill fast über Nacht zu einem der prominentesten Broadway-Komponisten. Er hatte die Feuertaufe des kommerzialisierten Theaterbetriebes bestanden. Das gab ihm seine Selbstsicherheit zurück. Er konnte es nun wagen, das alte Vorurteil der Broadway-Routiniers, daß der Geschmack des Publikums noch schlechter sei als sein Ruf, als ein Vorurteil zu bezeichnen.

In den Vorbemerkungen zu seinem nächsten Werk, der Volksoper „Street Scene“, bekannte Weill mit einer höflichen Verbeugung vor dem Publikum, daß er durch seine erste amerikanische „show“ — gemeint war „Johnny Johnson“ — vieles über den Broadway und die amerikanischen Theaterbesucher gelernt habe: „Ich konnte feststellen, daß es da ein weites Feld gab, das ungefähr zwischen Oper und ‚musical comedy‘ lag, bisher fast völlig unbeschritten. Es existierte ein Publikum voller Aufnahmefähigkeit und Gefühlstiefe. Auch gab es eine außergewöhnliche Anzahl junger Sänger mit großen schauspielerischen Fähigkeiten, aber völlig eingeschränkt in ihren Auswirkungsmöglichkeiten. Je mehr ich die Lage studierte, um so mehr kam ich zu der Überzeugung, daß hier die Voraussetzungen für die Entwicklung einer ‚amerikanischen Oper‘ gegeben waren. Ich war mir auch darüber klar, daß eine Entwicklung in dieser Richtung nur an New Yorks Broadway vor sich gehen könne, denn der Broadway repräsentiert das lebendige Theater Amerikas, und eine amerikanische Oper, so wie ich sie mir vorstellte, mußte notwendigerweise ein Teil dieses lebendigen Theaters werden. Gleich den Operkulturen anderer Nationen mußte diese ‚amerikanische Oper‘ zu einem großen Teil des Publikums sprechen und zugleich alle Bestandteile einer guten ‚show‘ enthalten.“

Als Weill seine Finanziers und Produzenten davon in Kenntnis setzte, daß er eine Oper für den Broadway komponieren werde, rea-

gierten sie mit unverhüllter Skepsis. Weil war zwar durch „Knickerbocker Holiday“ populär geworden, und die amerikanische Neuauf-
lage des alten Schallplatten-Querschnittes durch die „Dreigroschen-
oper“ mit Lotte Lenya als Polly und Willy Trenk-Trebitsch als Mackie
Messer hatte dem Komponisten Mitte der vierziger Jahre einen be-
merkenswerten Prestige-Erfolg eingebracht. Aber eine Oper auf dem
Broadway und für den Broadway? Das konnte nicht gut gehen. Die
Finanziers und Produzenten kannten doch schließlich, so glaubten sie,
ihr Publikum.

Sie kannten es nicht, denn sie hatten es unterschätzt. Das Publi-
kum desavouierte die Meinung, die sie von ihm hatten, als Aberglau-
ben. Die Volksoper „Street Scene“, deren Libretto auf Elmer Rices
gleichnamigem Stück basiert und die von dem Negerdichter Langston
Hughes mit lyrischen Gesangstexten versehen wurde, erlebte, nach
mancher Umarbeitung, rund fünfhundert Aufführungen. Sie wurde
von den Amerikanern, zumal von den New Yorkern, jubelnd als
„ihre“ Oper akzeptiert.

Schauplatz des Werkes ist der Bürgersteig vor einem New Yorker
Haus, Thema des Werkes sind die Alltagsschicksale alltäglicher Men-
schen. Zu Beginn und am Schluß der Oper stöhnen die Menschen über
die Juni-Hitze, dazwischen passiert nicht viel, abgesehen davon, daß
ein Mann seine Frau niederschießt, weil sie ihn mit dem Milchhändler
betrogen hat. Ein Mädchen wählt unter drei Liebhabern den leisen
jüdischen Studenten aus, Kinder spielen und singen auf der Straße,
die Frauen klatschen vor den Läden, aus dem Fenster dringen die
Schreie einer gebärenden Frau, kurzum: Leben findet statt, buntes,
vielfältiges, heiteres und wehmütiges Leben. Der eigentliche „Held“
der Handlung ist der New Yorker Durchschnittsbürger in seinen ver-
schiedensten Ausprägungen.

All die szenischen Details fügen sich zu einem poetisch-realistischen,
atmosphärisch dichten und glänzend durchgearbeiteten kaleidoskop-
artigen Bild vom New Yorker Alltag zusammen, dem weder die
düsteren noch die hellen Farben fehlen. Bunt wie das Libretto ist
Weills Musik. Arien, Songs, Mischformen aus Arie und Song, Rezita-
tive, Duette, Ensembles und melodramatische Partien lösen einander

ab; gesprochener Dialog verbindet die zweiundzwanzig Musiknummern miteinander. Neu im Sinne von „modern“ ist in der Partitur nichts; sie führt von der Oper bis zur Parodie auf sie, vom Song bis zu seiner Degenerationsform, dem popular song, von der veristisch-harten Kurzszene bis zum unmaskierten Kitsch.

Weills Begabung für die scharf ziselierte musikalische Miniatur und den drastisch pointierten musikalischen Sketsch bewährt sich vor allem in den Blues des farbigen Portiers, in dem heftigen Eiscreme-Sextett, im Terzett der Klatschweiber, in dem chorischen Schulumädchen-Song „Alles gewickelt in feinstes Seidenpapier“, in dem vehementen Apachenduo und in der genialischen Persiflage auf die Sensationslust der Kindermädchen, die aus Begeisterung über den letzten Mordfall ihre Säuglinge drangsalierten, ohne es selber zu merken. Hier nimmt der Komponist die Maske ab, und zum Vorschein kommt das wissend-ironische Antlitz des „Dreigroschenoper“-Komponisten.

Der zweite Akt hält nicht ganz, was der erste verspricht, vor allem der zweite Akt jener Fassung, die 1947 am Broadway uraufgeführt wurde. Hier überwuchert der Kitsch die Szene, hier wirkt die Harmonik zuweilen wie von süßlichen Technicolor-Farben überglitzert. Es ist ein offenes Geheimnis, daß Weill in diesem Falle dem Publikumsgeschmack, respektive dem, was seine Ratgeber dafür hielten, Konzessionen gemacht hat. In der Originalfassung des Werkes, die in der Provinz erprobt wurde, finden sich im zweiten Akt an der Stelle einiger sentimental Nummern wesentlich härtere und profiliere, die, wie es die Düsseldorfer Aufführung der Originalfassung gezeigt hat, das Gesamtbild des zweiten Aktes wesentlich verbessern.

Bevor Weill und seine Mitarbeiter mit der Arbeit an der Oper begannen, hatten sie monatelang die Menschen New Yorks beobachtet, die Spiele der Kinder studiert und sich mit Frauen beim Einkaufen unterhalten. So präpariert, gelang es ihnen, der Atmosphäre ausreichende Authentizität, nämlich ein spezifisch New Yorker „Aroma“, zu geben. Nach der Premiere bekundete der erste Kritiker der „New York Times“, Olin Downes, seine Überraschung darüber, daß es ausgerechnet dem Komponisten Kurt Weill, einem nach Nordamerika eingewanderten Nichtamerikaner, gelungen sei, eine so typisch ameri-

kanische Volksoper zu komponieren. Fortan galt Kurt Weill als der Begründer des modernen amerikanischen Musiktheaters.

Mit einem seiner nächsten Werke gelang es Weill, diesen Ruf zu festigen. Er entsann sich des Erfolgs, den er mit seiner Schulooper „Der Jasager“ einst in Berlin errungen hatte, und schrieb zusammen mit dem Librettisten Arnold Sundgaard für die Theatre Workshops und Drama Departements der amerikanischen Universitäten eine kurze Volksoper. Die bühnentechnischen Möglichkeiten der amerikanischen College-Aulen berücksichtigend, achteten die Autoren darauf, daß das Werk in einfachsten Dekorationen und mit geringem instrumentalem und vokalem Aufwand gespielt werden konnte. Das amerikanische Volkslied „Down in the Valley“ gab der Oper den Titel und das sinnfällig-schlichte, freilich vielfach abgewandelte Leitmotiv.

Das Vierzigminuten-Werk führt in die Pionierzeit Nordamerikas zurück und schildert in balladesker Knappheit ein typisches Wildwest-Schicksal. Brack Weaver liebt die schöne Jennie, sie liebt ihn. Ihr Vater will sie indessen mit dem reichen Thomas Bouché verheiraten, weil er ihm Geld schuldet. Brack tötet seinen Rivalen in Notwehr, wird ins Gefängnis geworfen und — nicht ganz logisch, da er doch in Notwehr gehandelt hat — zum Tode verurteilt. Er bricht aus der Zelle aus, versichert sich der Liebe Jennies, träumt gemeinsam mit ihr in die schönere Vergangenheit zurück, stellt sich dann den Häschern und fügt sich resignierend in sein trauriges Los. Eine Western-Moritat, wenn man will. Aber diese Western-Moritat ist in kräftigem Schwarz-weiß gemalt, und an der Simplität des Vorwurfs stößt sich nur der, dem das Organ für handfest-rustikale Effekte verkümmert ist.

Das Volkslied-Thema, die „idée fixe“, aus der wesentliche Teile der Musik entwickelt werden, ist so eingängig wie banal. Aber wie der Komponist im Verlauf der Handlung die Banalität stilisiert, wie er aus der Not eine Tugend macht, wie er die arglose Melodie denaturiert und dramatische Aktionskraft aus ihr herauspreßt, das ist bewundernswert und macht vergessen, daß die Holzschnitt-Konturen der Musik manchmal schlagerhaft aufweichen.

Die Uraufführung der Kurzoper begab sich 1949 in einer Kirchekrypta des New Yorker Künstlerviertels Greenwich Village, der Er-

folg war durchschlagend. Unterdessen ist „Dow of the Valley“ geradezu ein Standardwerk, ja ein „Klassiker“ des modernen amerikanischen Musiktheaters geworden. Zahlreiche Schulen, Universitäten, Theatergruppen, Laienensembles und Fernsehstudios haben das Werk gespielt, und selbst in Gefängnissen ist es bereits aufgeführt worden. Für die Amerikaner ist „Down in the Valley“ ein Beitrag zum Selbstverständnis und eine romantische Reminiszenz an die Pionierzeit der Väter.

Ähnlich erfolgreich waren weder die Operette „Firebrand of Florence“ noch die Musical Show „Love Life“. In „Firebrand of Florence“ gestalteten Weill und sein Librettist Edwin Justus Mayer eine Episode aus dem Leben des exzentrischen italienischen Bildhauers, Goldschmiedes und Abenteuerers Benvenuto Cellini; die Musik ist nobel, subtil und graziös, allerdings nicht eben sonderlich schlagkräftig. Am Broadway verfehlte sie ihre Wirkung, möglicherweise deshalb, weil sie gelegentlich zur Opéra comique tendiert, die am Broadway nie heimisch geworden ist. Es wäre denkbar, daß das europäische Publikum, das für dieses Genre mehr Verständnis aufbringt, dem Werk eine freundlichere Aufnahme bereiten würde.

In „Love Life“ unternahmen Kurt Weill und sein Librettist Alan Jay Lerner den Versuch, mehrere Generationen amerikanischen Ehelebens dramatisch zu gestalten. Als Form wählten sie die der Musical Show. Der Einfall war originell; glücklich war er nicht. Überdies hatte Lerner das Buch mit vielen schwer deutbaren Allegorien und einem Verzicht auf das happy end belastet. Die Haltung des Publikums war — durchaus zu Recht — ambivalent. Der naive Teil der Zuhörerschaft hielt sich an die eingängigen Songs und lehnte das allegorische Rankenwerk ab, die anspruchsvollen Zuhörer nahmen zwar die Handlung in Kauf, konnten aber mit der allzu glatten Musik wenig anfangen.

Das Jahr 1948 markiert einen letzten Höhepunkt des Weillschen Schaffens. Es entstanden, außer „Down in the Valley“, die Werke „One Touch of Venus“ und „Lady in the Dark“. Für das Musical Play „One Touch of Venus“ hatte Weill S. Perelman und den Lyriker Ogden Nash als Mitarbeiter gewinnen können. Wieder rieten ihm die

Finanziers und Produzenten ab. Perelman war zwar durch seine Satiren im „New Yorker“ bekannt geworden, und Nash stand bei den Liebhabern der avantgardistischen Lyrik in hohem Ansehen, aber für das Theater, das ganz anderen Gesetzen unterworfen ist, hatten sie beide noch nicht gearbeitet.

Weill blieb hartnäckig, und er sollte abermals recht behalten. Denn dem Stück, in dem eine antike Statue zum Leben erwacht und in Liebe zu einem jungen Studenten entbrennt, merkte man nicht an, daß den Autoren jede Bühnenpraxis fehlte. Im Gegenteil: die geschickte dramaturgische Anlage, der Witz der Dialogführung, die Liebenswürdigkeit des Sujets und nicht zuletzt die melodischen Qualitäten der Musik riefen sogar Hollywood auf den Plan. Das Musical Play wurde verfilmt und reüssierte auch auf der Leinwand.

Daß das amerikanische Publikum Weills „Lady in the Dark“ mit größter Bereitwilligkeit akzeptieren würde, war vorauszusehen. Denn Amerika ist das Land der Psychoanalyse, und das Musical Play „Lady in the Dark“ ist nichts anderes als eine volkstümliche szenische Einführung in die Technik der psychoanalytischen Behandlung. Die Titelfigur ist, nach dem Willen der Autoren Moss Hart und Ira Gershwin, eine erfolgreiche Moderedakteurin, die plötzlich Leben und Beruf nicht mehr zu meistern vermag. Sie tut, was man in den USA eben in solchen Fällen tut: sie sucht Hilfe bei einem Psychoanalytiker.

Die psychotherapeutische Behandlung löst allmählich die Verkrampfungen und Komplexe der Patientin; vergangene Kämpfe, Qualen, Niederlagen und verschüttete Erinnerungen, in traumhaften Revueszenen allegorisiert, spülen ans Licht des Tagesbewußtseins. Ein Melodiebruchstück irrlichtelt durch das Gehirn der Kranken. Sie versucht vergeblich, das Bruchstück zur kompletten Melodie zu ergänzen. In fernster Kindheit entdecken schließlich der Arzt und seine Patientin das Trauma, das die seelische Störung ausgelöst hat. Die Patientin ist geheilt, sie kann die Melodie singen und die Arbeit wieder aufnehmen.

Die bizarren Traumszenen, aus Songs, Jazzelementen, konzertanten Partien und Dialogen gefügt, zählen zum Besten, was Weill in Amerika komponiert hat. Das „verlorene Lied“, eine schlichte popu-

läre Melodie, erfüllt die Funktion eines Leitmotivs und dient zugleich als Mittel, die allmähliche Bewußtseinsaufhellung der Patientin musikalisch zu illustrieren. Die Souveränität, mit der die Leitmotiv-Tauglichkeit der Zentralmelodie ausgespielt wird, zeigt den Musikregisseur Weill noch einmal auf der Höhe seines Könnens. In Europa hat sich das Musical Play „Lady in the Dark“ nicht einbürgern können. Es ist nun einmal für die Vereinigten Staaten, das Land der Psychoanalyse, komponiert. In Europa, vor allem in den katholischen Ländern, zieht man den Beichtstuhl noch immer der Couch des Psychoanalytikers vor.

Viele Kenner halten Weills letztes Bühnenwerk, das Musical Play „Lost in the Stars“, für das reifste seiner amerikanischen Epoche. Vom Ethos her ist es das ganz gewiß. Die Handlung hat Maxwell Anderson Alan Patons Roman „Cry, the Beloved Country“ (Titel der deutschen Übersetzung: „Denn sie sollen getröstet werden“) entnommen. Das Buch ist eine Anklage gegen die Gesellschaft Südafrikas, die über ihrer Gewinnsucht vergißt, daß auch schwarze Menschen Menschen sind. Paton führt die Kriminalität und das Laster, die unter den südafrikanischen Arbeitern herrschen, auf die defekte Gesellschaftsordnung Südafrikas zurück.

Er schreibt: „Was wir taten, als wir zuerst nach Südafrika kamen, war zulässig. Es war zulässig, daß wir unsere großen Bodenschätze mit Hilfe all der Arbeitskräfte entwickelten, die wir nur aufreiben konnten. Es war zulässig, daß wir ungeschulte Kräfte für ungeschulte Arbeit verwandten. Aber es ist unzulässig, Menschen um der ungeschulerten Arbeit willen die Schulung zu verweigern . . . Es war zulässig, Baracken zu bauen und Frauen und Kinder nicht in die Städte hineinzulassen. Das war als Experiment zulässig und entsprach der Erkenntnis, die wir damals hatten. Aber bei der Erkenntnis, die wir — mit gewissen Ausnahmen — jetzt haben, ist es unzulässig. Es ist unzulässig, daß wir das Familienleben zerstören, sobald wir wissen, daß wir es zerstören . . . Es ist unzulässig, Goldbergwerke oder irgendeine andere Industrie oder Ackerbau zu betreiben, wenn der Erfolg dieser Bestrebungen davon abhängt, daß die Arbeit planmäßig in der Fessel der Armut festgehalten wird. Es ist unzulässig, seinem Besitz

etwas hinzuzufügen, wenn es nur auf Kosten anderer geschehen kann. Eine solche Entwicklung hat nur einen wahren Namen, und er heißt: Ausbeutung . . . Es war zulässig, es geschehen zu lassen, daß eine Stammesordnung zerstört wurde, die dem Gedeihen des Landes im Wege stand. Es war zulässig, der Meinung zu sein, daß diese Zerstörung unvermeidlich war. Aber es ist unzulässig, dieser Zerstörung zuzusehen und die alte Ordnung nicht durch eine neue zu ersetzen oder doch nur so ungenügend zu ersetzen, daß ein ganzes Volk physisch und moralisch verkommt . . . Wir glauben, daß alle Menschen Brüder sind, aber in Südafrika wollen wir es nicht wahrhaben.“

In diese Umwelt, die Paton mit bemerkenswerter Eindringlichkeit anklagt, sind Absalom Kumalo, der Sohn eines Negerpfarrers, und des Pfarrers Schwester verschlagen worden. Der schwarze Pfarrer geht, die Verschollenen zu suchen, nach Johannesburg. Er findet seine Verwandten denn auch: die Schwester lebt ein erbärmliches Leben als Prostituierte; der Sohn hat — mehr aus Panik denn aus böser Absicht — bei einem Raubüberfall den Sohn eines weißen Farmers niedergeschossen. Der Pfarrer könnte seinen Sohn retten. Er brauchte ihn nur zu überreden, vor Gericht zu lügen. Aber er weigert sich, das zu tun; denn: „Mein Kind, wer falsch ist und lügt, der gewinnt sich die Welt und verliert seine Seele“. Dem Vater gelingt es, seinen Sohn davon zu überzeugen, daß er für seine Tat einstehen müsse. Absalom bekennt die Tat und endet am Galgen. In der Stunde der Hinrichtung widerfährt dem Vater des Ermordeten, einem fanatischen Anhänger der Apartheid, die innere Wandlung. Er erkennt, daß nicht allein der Verurteilte für die Tat verantwortlich war, und schließt mit dem Negerpfarrer Freundschaft. Er tut es in der Erkenntnis, daß der Mensch nichts ist als ein Körnchen Staub in der Eisesnacht des Weltraums.

Anderson hat die Handlung zu einem Libretto von höchster Anschaulichkeit und Theaterwirksamkeit verarbeitet. Er scheut weder den ruchlosen Bühneneffekt noch den handfesten Kitsch. Aber neben dem genau auskalkulierten Effekt finden sich Stellen von einer kraftvollen Poesie und Verse von einer stillen Eindringlichkeit, die Weill zu einer Musik inspirierten, die volkstümlich im besten Sinne des Wortes ist. Diese Musik gibt sich einfach, aber nie simpel; sie ist ge-

fühlvoll, aber selten sentimental. Neu im Schaffen Weills ist das Pathos, das viele Partien des Werkes kennzeichnet. Es wird durch das Bergpredigt-Ethos des Stoffes hinreichend legitimiert.

Das Klangbild der Musik weiß nichts mehr von der Glamour-Süße der frühen amerikanischen Werke Weills; der Verzicht auf die Violinen, deren Aufgaben die Saxophone übernehmen, gibt der Musik das charakteristische Kolorit. Weills Einfallskraft erlahmt fast nirgendwo; Spiritual-, Song- und Volksliedelemente verschmelzen zur Synthese, in der Kaschemmen-Szene ruft der Komponist noch einmal die alte rauhe „Dreigroschen“-Klangwelt herauf. Die beschwörerische Geste der Nummer „Trouble Man“, der von wilden Angstschauern geschüttelte Chor „It is fear!“ und die mit dumpfen, aufrührerischen Schlagwerk-Rhythmen grundierte Szene „Gold“ bleiben als Eingeungen hohen Ranges im Gedächtnis.

Nicht überhören läßt sich freilich, daß die schlagerhafte Titelnummer „Lost in the Stars“ nur sehr bedingt dem Gesamtcharakter des Werkes entspricht. Möglich, daß Weill dieses Lied und einige andere allzu süße Melodien dem Publikum sozusagen als Lockspeise hingeworfen hat. Diese Einwände sollten jedoch nicht den Blick für die unbestreitbaren Qualitäten der anderen Nummern trüben. Der Melodiker Weill hat sich selten zuvor so überzeugend präsentiert wie in „Lost in the Stars“. Das Werk ist mehr als ein beliebiges Musical Play, mehr auch als bloß ein Zeugnis für die ungebrochene Einfallskraft des Komponisten. Es ist ein Bekenntnis. Als ein Bekenntnis wurde es denn auch von allen begriffen, die die Uraufführung miterlebten.

Die eminente Bühnenwirksamkeit des Werkes erwies sich auch bei der europäischen Erstaufführung an den Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth, die von Max Loy musikalisch und von Karlheinz Streibing szenisch geleitet wurde. Die Rolle des Negerpfarrers sang und spielte Leonardo Wolovsky, die des weißen Farmers Heinrich Cornway; der deutsche Titel des Werkes lautet „Der weite Weg“. Wenn ein Teil der Kritik zu dem Schluß kam, daß der Komponist sich mitunter allzu unbedenklich dem Bereich der Unterhaltungsmusik näherte, so ist das wahrscheinlich daraus zu erklären, daß Max Loy die Parti-

tur für die Aufführung im Nürnberger Opernhaus uminstrumentiert hatte. Die Originalpartitur fordert siebzehn Musiker, die Nürnberger Bearbeitung verlangte sechsunddreißig. Sie nahm der Musik den charakteristischen herben Bläserklang und rückte sie damit in die Nähe Gershwins. Karl Foesel faßte seine Eindrücke von dem Werk und dessen Nürnberger Aufführung in den Sätzen zusammen: „Man könnte Weill bei diesem seinem letzten Werk den ‚Lehár des Atomzeitalters‘ nennen, den Exponenten einer tragischen Unterhaltungsmuse — wenn, ja wenn eben nicht ein so überaus weiter Weg wäre von den Konventionen Lehárscher Operetten-Wehmut zu den grellen, filmknappen Lapidarszenen, in denen die tragödische Kolportage



Szenenbild aus „Lost in the stars“. Europäische Erstaufführung der Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth 1961.

einer auf bewußt naive Formeln gebrachten Handlung Schlag auf Schlag abrollt.“

Schon während der Arbeit an „Lost in the Stars“ hatten Weill und Maxwell Anderson beschlossen, Mark Twains weltbekanntes Buch „Huckleberry Fin“ in ein Musical Play zu verwandeln. Anderson beendete das Libretto, Weill begann mit der Komposition. Zugleich beschäftigte der Komponist sich mit einem weiteren Projekt. Da er seit dem Zerwürfnis mit Brecht immer auf der Suche nach einem kongenialen Partner war, hatte er in den letzten Jahren des zweiten Weltkrieges versucht, Georg Kaiser aus seinem Schweizer Exil in Ascona nach Amerika zu holen. Der Mitarbeiter aus den zwanziger Jahren, der ihm die Bücher zum „Protagonisten“ und zum Sketch „Der Zar läßt sich photographieren“ geliefert hatte, sollte Melvilles „Moby Dick“ für das Musiktheater bearbeiten.

Es kam nicht mehr zu einer Zusammenarbeit mit dem Freund: im Juni 1945 starb Kaiser in Ascona. Weill mußte sich nach einem anderen Librettisten umsehen. Er fand auch einen: Herman Wouk, dessen Roman „Die Caine war ihr Schicksal“ später zu einem Bestseller wurde. Aber bevor Weill die Partitur zu „Huckleberry Fin“ beenden konnte und bevor der „Moby Dick“-Stoff konkrete Gestalt annahm, versagte ihm, der mittlerweile fünfzig Jahre alt geworden war, das überanstrengte Herz den Dienst. Am 3. April 1950 nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand. Aus dem Bekenntniswerk „Lost in the Stars“ war damit Weills künstlerisches Vermächtnis geworden. Es ist seiner würdig.

EPILOG

Dreimal griff Kurt Weill in die Geschichte des modernen Musiktheaters ein, indem er ihm die Modelle gab, an denen es sich ausrichten und mit deren Hilfe es die Wirklichkeit in den Griff bekommen konnte. In der „Dreigroschenoper“ schuf Weill das Modell des epischen Musiktheaters, das er in „Mahagonny“ und in den „Sieben Todsünden“ variierte. Der „Jasager“ kann als Modell der Schuloper bezeichnet werden. „Down in the Valley“ zeigt, daß dieses Modell variabel und durchaus nicht nur in der Umwelt brauchbar ist, in der es geschaffen wurde. In „Street Scene“ gab Weill schließlich das Modell der amerikanischen Volksoper, nachdem Gershwins Oper „Porgy and Bess“ sich als unwiederholbare genialische Außenseiter-Leistung erwiesen hatte.

Die Kritik, die an manchen Werken der amerikanischen Periode Weills geübt werden kann, ist insofern berechtigt, als Weill beanspruchen darf, mit den Maßstäben gemessen zu werden, die er in seinen Zentralwerken selber geprägt hat. Ein summarisches Lob wäre ein Unrecht an Weill, indem es die „Dreigroschenoper“ auf das Niveau von „Johnny Johnson“ herablobte. Mit anderen Worten: wer „Johnny Johnson“ akzeptiert, verwirkt das Recht, die „Dreigroschenoper“, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und „Die sieben Todsünden“ zu akzeptieren.

Ein Wort noch zur Aufführungspraxis. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde des öfteren versucht, die sozial- und gesellschaftskritischen Werke Weills von ihrem gesellschaftlichen Hintergrund abzulösen und auf diese Weise zu verharmlosen und zu verniedlichen. Derlei Versuche sind eine Kapitulation vor dem Konformismus und der Gedankenlosigkeit, gegen die die Werke ja gerade zielen. Wer den sozialen Raum, in dem sie wurzeln, ohne unbedingt mit ihm identisch

zu sein, nicht mitinszeniert, raubt der Weillschen Musik ihre Funktion. Das Argument, in Mitteleuropa oder in Nordamerika gebe es kein dem Bettlerelend in Peachums Reich vergleichbares Elend mehr, weshalb man denn auch die „Dreigroschenoper“ getrost als ein Gangster-Musical und „Mahagonny“ als eine exotisierende Goldgräber-Revue inszenieren dürfe — dieses Argument beruht auf einem Denkfehler und auf einer Verkenntung des Charakters der Brecht-Weillschen Werke.

Weder die „Dreigroschenoper“ noch „Mahagonny“ noch „Die sieben Todsünden“ sind realistische Werke im Sinne einer gesellschaftlichen Dokumentation. Sie geben keine Abbilder irgendeiner historisch exakt lokalisierbaren Wirklichkeit; sie geben Sinnbilder und Warnbilder. Konkret: der Räuber Macheath ist nicht bloß der Räuber Macheath und steht nicht bloß für sich selber. Brecht und Weill begreifen ihn vielmehr als Repräsentanten eines Bürgertums, das als instituiertes Raubrittertum denunziert wird. Man kann bestreiten und widerlegen, daß Brechts Gleichungen „Bürger = Räuber“ und „Räuber = Bürger“ in jedem Falle aufgegangen sind oder gar noch heute in jedem Falle aufgehen; nicht bestreiten kann man jedoch, daß sie mindestens gewisse Zustände und Sachverhalte der frühkapitalistischen Epoche durchaus korrekt signalisieren.

Das Recht, pars pro toto zu kritisieren, ist seit je das Recht dessen, der die Verhältnisse, „die nicht so sind“, solange ändern will, bis sie so sind, wie sie sein sollten. Die Behauptung, sie seien schon so, wie sie sein sollten, wäre ein Euphemismus und eine Aufforderung, die Augen vor der Wirklichkeit zu schließen. Das bedeutet: die Warnbilder, die Brecht und Weill geschaffen haben, sind gültig, solange es Unterdrücker und Unterdrückte gibt, solange Terror, Korruption und Heuchelei noch nicht ausgerottet sind, solange noch irgendwo, und sei es im finstersten Winkel Asiens, Menschen darum kämpfen müssen, „zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein“. Richtig inszeniert, entfalten die gesellschaftskritischen Werke Brechts und Weills ihre provokatorische Kraft noch heute überall dort, wo Unterdrücker unterdrücken, Ausbeuter ausbeuten und Terroristen terrorisieren. Was Brecht und Weill gesagt haben, brauchte erst dann nicht mehr ge-

sagt zu werden, wenn es eine Gesellschaftsordnung ohne Unrecht gibt. Bis dahin werden die Werke Brechts und Weills sein, was sie waren und sind: Mahnung, Warnung und künstlerisch geformtes negatives Beispiel.

Werkverzeichnis

Das folgende Werkverzeichnis ist ein Auszug aus der Kurt Weill-Bibliographie, die David Drew im Auftrag der Westberliner Akademie der Künste verfaßt hat. Dieser Auszug enthält die wichtigsten Werke; die vollständige Bibliographie wird in dem Buch „Kurt Weill — sein Leben und Werk“ von David Drew, das demnächst erscheint, veröffentlicht werden. Wir danken Herrn Drew und der Akademie der Künste für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen.

Sinfonie in einem Satz. 1920—21

Die Zaubernacht — Ballett 1921 — *Orchesterpartitur verloren*

Divertimento für Kammerorchester und Männerchor op. 5, 1922 — *verloren*

Fantasie, Passacaglia und Hymnus für Orchester op. 6, 1922 — *verloren*

Streichquartett op. 8, 1923

Quodlibet für Orchester (Suite aus Die Zaubernacht) op. 9, c. 1923

Frauentanz — Sieben Gedichte des Mittelalters, für Sopran, mit Flöte, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott op. 10, 1923

Recordare — (Chorus a capella) op. 11, 1924 — *verloren*

Konzert für Violine und Blasorchester op. 12, 1924

Stundenbuch — Orchesterlieder nach Texten von Rilke op. 13 — *verloren*

Der Protagonist — Ein-Akt-Oper op. 15, 1924

Text von Georg Kaiser

Der Neue Orpheus — Kantate für Sopran, Solovioline und Orchester, op. 16, 1925

Text von Iwan Goll

Royal Palace — Ballett-Oper in einem Akt op. 17, 1925/26

Text von Iwan Goll — *Orchesterpartitur verloren*

Na Und? — Oper in 2 Akten 1926/27

Text von Felix Joachimson — *Alles verloren*

Der Zar läßt sich photographieren — Ein Akt Oper, op. 21, 1927

Text von Georg Kaiser

- Mahagonny — Songspiel 1927
Text von Bert Brecht
- Die Dreigroschenoper — Stück mit Musik / 1928
Text von Bert Brecht
- Kleine Dreigroschenopermusik 1929
für Blasorchester
- Happy End — Stück mit Musik 1929
Gesangstexte von Bert Brecht
- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Oper in 3 Akten, 1927—29
Text von Bert Brecht
- Berliner Requiem — Kantate für 3 Männerstimmen und Blasorchester, 1929
nach Gedichten von Bert Brecht
- Der Lindberghflug — Kantate für Bariton-Solo, Baß-Solo, Chor u. Orchester, 1929
Text von Bert Brecht
- Der Jasager — Schulooper in 2 Akten, 1930
Text von Bert Brecht
- Die Bürgschaft — Oper in 3 Akten, 1930—1931
Text von Caspar Neher
- Der Silbersee — Stück mit Musik, 1932
Text von Georg Kaiser
- Die Sieben Todsünden — Ballet mit Gesang, 1933
Text von Bert Brecht
- Kleine Sinfonie, 1933
- Marie Galante — Stück mit Musik, 1934
Text von Jacques Deval
- A Kingdom für a Cow (Der Kuhhandel), 1934 — Operetta
Text by Robert Vambery
- The Eternal Road (Der Weg der Verheißung) — Biblical Pageant
Text von Franz Werfel
- Johnny Johnson — Play with music
Text by Paul Green
- Knickerbocker Holiday — Play with music, 1938
Text by Maxwell Anderson
- The Ballad of Magna Carta — for narrator, bass, chorus and orch., 1939
Text by Maxwell Anderson

- Lady in the Dark — Play with three operetta interludes, 1940
Text by Moss Hart and Ira Gershwin
- One Touch of Venus — Musical comedy, 1943
Text by S. J. Perelman and Ogden Nash
- The Firebrand of Florence — Operetta, 1944
Text by E. J. Mayer and Ira Gershwin
- Street Scene — „An American Opera“ in two acts, 1946
Text by Elmer Rice and Langston Hughes
- Down in the Valley — „An American folk-opera“ 1945/1948
Text by Arnold Sundgaard
- Love Life — A vaudeville in two parts and nine „Acts“, 1948
Text by Alan Jay Lerner
- Lost in the Stars — A musical tragedy, 1949
Text by Maxwell Anderson

Diskographie

„Konzert für Violine und Blasorchester“ op. 12:

Ajemian, MGM Wind Orch. (Solomon); 12 "MGM 3179

„Dreigroschenoper“:

Lenya, Schellow, von Koczian, Hesterberg, Trenk-Trebitsch u. a., Günther Arndt-Chor, Tanzorchester des Senders Freies Berlin unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg; 2—30 cm *Phi.L.* 09421/2 L

„Dreigroschenoper“, Querschnitt:

Lenya, Gerron, Trenk-Trebitsch, Ponto u. a.; Lewis Ruth-Band unter Theo Mackeben; 25 cm *TW* 30074

„Dreigroschenoper“:

Lenya, S. Merrill, Wolfson, Sullivan u. a.; 12 "MGM E 3121

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“:

Lenya, Litz, Sauerbaum, Günter, Markwort, Göllnitz, Mund, Roth u. a.; ein großes Orchester unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg; 3—30 cm *Phi. L.* 09418/20 L

„Der Jasager“:

Protschka, Bert, Vohla, Jenckel, Markus, Holte; Düsseldorfer Kinderchor, Düsseldorfer Kammerorchester unter Siegfried Kohler; 12 "MGM 3270

„Die sieben Todsünden“:

Lenya, Katona, Göllnitz, Roth, Poettgen; ein großes Orchester unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg; 30 cm *Phi. B* 07 186 L

„Johnny Johnson“:

Lenya, Meredith, Sherman u. a.; Orch. (Matlowsky); 12 "MGM 3447

„Street Scene“:

Stoska, Jeffreys u. a.; 12" *Col.* OL—4139

„Lady in the Dark“:

Sothorn, Carpenter u. a.; 12" *Vict.* LM—1882

„Lost in the Stars“:

Duncan, Matthews u. a.; 12" *Decca* 8028

„Erinnerungen an Kurt Weill“:

Peter Sandloff und das FFB-Orchester (enthält Orchesterbearbeitungen von Songs aus Bühnenwerken und aus dem Zyklus „Berliner Requiem“); 30 cm Col. C 80441

„Lotte Lenya singt Kurt Weill“:

Lenya, Roger Bean und sein Orchester (enthält Songs aus „Dreigroschenoper“, „Das kleine Mahagonny“, „Happy End“, „Berliner Requiem“ und „Der Silbersee“); *Phi.* B 07089 L

„September-Song und andere amerikanische Theater-Songs, gesungen von Lotte Lenya“:

Lenya, Orchester und Chor unter Maurice Levine (enthält Songs aus „Knickerbocker Holiday“, „Lady in the Dark“, „One Touch of Venus“, „The Firebrand of Florence“, „Street Scene“, „Love Life“ und „Lost in the Stars“); *Columbia* R 57—1089, KL 5229

Quellennachweise

- Adorno, Theodor W.: „Kurt Weill — Musiker des epischen Theaters“, „Frankfurter Rundschau“ vom 15. 4. 1950
- „Nach einem Vierteljahrhundert“, Programmheft der Städtischen Bühnen Düsseldorf, 1955/56, Heft 6
- Brecht, Bert: „Bertold Brechts Hauspostille“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1961
- „Brechts Dreigroschenbuch“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1960
- „Blätter der Staatsoper“, Berlin, 1926—1928
- Drew, David: „Kurt Weill“, Programmheft der Städtischen Bühnen, Frankfurt, 1960
- Grohmann, Will: „Zwischen den beiden Kriegen“, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1953
- Koegler, Horst: „Weill in Amerika“, in „Melos“, Märzheft 1956, Mainz
- „Der Vortrupp des Musicals“, in „Der Monat“, Januar 1956
- Melchinger, Siegfried: „Drama zwischen Shaw und Brecht“, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1957
- Paton, Alan: „Denn sie sollen getröstet werden“ („Cry, the Beloved Country“), Wolfgang-Krüger-Verlag, Hamburg
- Schumacher, Ernst: „Die dramatischen Versuche Bertold Brechts 1918—1933“, Rütten & Loening, Berlin, 1955
- Stuckenschmidt, H. H.: „Zwischen den Kriegen“, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951
- Weill, Kurt: „Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny“, in „Die Musik“, Märzheft, 1930, Berlin
- Zu „Street Scene“, Programmheft der Städtischen Bühnen Düsseldorf, 1955/56, Heft 6

PERSONENREGISTER

- | | |
|---|-------------------------------------|
| Adorno, Theodor W. 8, 40, 50, 79 | Drew, David 20, 74 |
| Amar, Licco 9 | Durus 55 |
| Ammer, K. L. 52, 53 | |
| Anderson, Maxwell 80, 87, 88, 91 | Ebert, Carl 69, 70, 71 |
| Antheil, George 11 | Einstein, Alfred 69 |
| Aristophanes 24 | Engel, Erich 48, 49, 55 |
| Aufricht, Ernst Josef 30, 48, 53, 63, 66, 71 | |
| | Foesel, Karl 90 |
| Bahn, Roma 48 | Fortner, Wolfgang 66 |
| Balanchine, George 71, 75 | Frank, Leonhard 10 |
| Bentley, Eric 24 | Feuchtwanger, Lion 22 |
| Berlin, Irving 77, 79 | |
| Bie, Oskar 15, 17 | Gabor, Andor 24 |
| Bing, Albert 5 | Gay, John 29, 30, 32 |
| Bloch, Ernst 44, 47, 60 | Gerron, Kurt 32, 48, 55 |
| Bourdet, Edouard 74 | Gershwin, George 77, 92 |
| Brecher, Gustav 19, 62, 70 | Gershwin, Ira 86 |
| Brecht, Bertolt 22 ff, 93, 94 | Gielen, Joseph 15 |
| Britten, Benjamin 66 | Goebbels, Josef 76 |
| Brod, Max 63 | Goll, Ivan 17, 18 |
| Brüggemann, Walter 19, 62 | Green, Paul 78, 79 |
| Busoni, Ferruccio 6 ff, 15, 25 | Groock 13 |
| Butting, Max 11 | Grünberg, Louis T. 7 |
| | |
| Cellini, Benvenuto 85 | Hart, Moss 86 |
| Chaplin, Charlie Spencer 13 | Hassforth, Franz 26 |
| Cornway, Heinrich 89 | Hauptmann, Elisabeth 32, 53, 54, 64 |
| | Händel, Georg Friedrich 30, 66, 68 |
| Darieux 9 | Herder, Johann Gottfried von 66, 67 |
| Dessau, Paul 66 | Hindemith, Paul 9, 21, 40, 66 |
| Deval, Jacques 76 | Hitler, Adolf 70 |
| Downes, Olin 83 | Holl, Karl 17, 21, 60 |
| | Homolka, Oskar 55 |

- Hughes, Langston 82
 Humperdin, Engelbert 5, 6
- Jarnach, Philipp 7, 11
- Kaiser, Georg 12 ff, 26, 70, 71, 77, 91
 Kaiser, Margarethe 14
 Kern, Jerome 77, 79
 Kerr, Alfred 23, 48, 50, 52, 55
 Keisch, Henryk 49
 Kleiber, Erich 17
 Knappertsbusch, Hans 6
 Koch, Friedrich E. 5
 Kortner, Fritz 31
 Koegler, Horst 77
 Köppen, Franz 19
 Kracauer, Siegfried 52
 Krasselt, Rudolf 6
 Kraus, Karl 31
 Kühl, Kate 48
- Lane, Dorothy 54
 Léhar, Franz 90
 Lenya, Lotte 14, 28, 48, 50, 71, 75, 76, 82
 Lerner, Alan Jay 85
 Lingen, Theo 55
 Lorre, Peter 55
 Loy, Max 89
 Luther, Martin 40
- Mackeben, Theo 30
 Marlowe, Christopher 22
 Marschalk, Max 15, 16
 Martin, Karlheinz 31
 Mayer, Edwin Justus 85
 Melan, Margret 63
 Melville, Herman 91
 Nash, Ogden 85, 86
 Neher, Carola 55
 Neher, Caspar 31, 55, 62, 66, 68 ff
- Oehlmann, Werner 32
- Pabst, G. W. 52
 Pallenberg, Max 13
 Paton, Alan 87, 88
 Paulsen, Harald 31, 32, 48
 Pepusch, Johann Christoph 29, 31
 Perelman, S. 85, 86
 Pfitzner, Hans 7
 Piesling-Boas, Nora 9
 Pinthus, Kurt 11
 Pirandello, Luigi 15
 Piscator, Erwin 31
 Polgar, Alfred 62
 Ponto, Erich 48
 Porter, Cole 77, 79, 80
 Pringsheim, Klaus 11, 60
- Reinhardt, Delia 19
 Reinhardt, Max 75, 76
 Rice, Elmer 82
- Sacco 80
 Schönberg, Arnold 16
 Schumacher, Ernst 24, 60
 Schwitters, Kurt 45
 Selo, Alexander 9
 Shakespeare, William 24
 Stiedry, Fritz 9, 69
 Straram 9
 Strawinsky, Igor 7, 45, 46
 Strobel, Heinrich 28
 Stuckenschmidt, H. H. 11
 Suhrkamp, Peter 22
 Sundgaard, Arnold 84
- Tiessen, Heinz 11
 Thimig, Helene 75
 Trenk-Trebitsch, Willy 63, 82
 Tucholsky, Kurt 48
 Twain, Mark 91

Valetti, Rosa 31, 48
Vanzetti 80
Vambery, Robert 76
Verdi, Giuseppe 61
Villon, François 33, 52
Vogel, Wladimir 7

Wagner, Richard 16, 40
Waley, Arthur 64
Walpole, John 29, 30

Weber, Carl Maria von 61
Weigel, Helene 55
Weill, Albert 5
Weill, Kurt 5 ff
Weißmann, Adolf 19
Werfel, Franz 75, 76
Westermeyer, Karl 19
Wolovsky, Leonardo 89
Wolpe, Stefan 11
Wouk, Herman 91

.

9

1

1

.

.

